IULIAN BOLDEA

(COORDINATOR)

IDENTITIES IN METAMORPHOSIS. LITERATURE, DISCOURSE AND MULTICULTURAL DIALOGUE

SECTION: LITERATURE

ARHIPELAG XXI PRESS

2014

The sole responsibility regarding the content of the chapters lies with the authors.

Desktop publishing: Dumitru-Mircea Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureş, România, 2014
Moldovei Street, no.8, Tîrgu Mureş, 540519
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email:editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISBN 978-606-93691-9-7

Table of Contents

STRUCTURES AND FORMULAS OF THE COMIC TO I.L. CARAGIALE
Cornel Munteanu, Prof., PhD., Hab. Dr., Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre 13

TITU MAIORESCU THROUGH ALEXANDRU GEORGE AND VICEVERSA
Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova 22

MATEI VIŞNIEC. SPECTACULAR FANTASIZING
Iulian Boldea, Prof., PhD,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 29

DAYDREAMING AND LOVE (MARINA STROICI)
Al. Cistelecan, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 33

JEAN-PAUL SARTRE - A CONDITIONAL PLAY UPON FREEDOM
Carmen Petcu, Prof., PhD, University of Craiova 38

MULTICULTURAL PERCEPTIONS IN ELIZABETHAN ENGLAND: SHAKESPEARE'S OTHERNESS OF THE MOOR
Codruța Stănișoară, Prof., PhD, University of Craiova 48

THE OPENING OF THE POEM
Dorin Ştefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 56

THE DENIAL OF THE LITERARY CANON AND THE "NEW POETRY" IN THE PROGRAMMATIC POEMS OF THE WAR GENERATION'S POETS
Sorin Ivan, Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 61

L'INSOMNIAQUE ET L'HOMME QUI DORT. UN TROMPE-L'ŒIL RHÉTORIQUE
Mircea Ardeleanu, Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 75

THE METAMORPHOSES AND THE MODELS' EFFECTS WITHIN THE EUROPEAN CULTURE AND LITERATURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS
Doiniţa Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 87

THE GREAT GATSBY*: A NEW YORK SUBLIME*
Dana Bădulescu, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 98

KEN KESEY AND COUNTERCULTURAL AMERICAN LITERATURE
Smaranda Ştefanovici, Assoc. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 107

THE ARCHAEOLOGY OF THE DREAM IN THE ROMANIAN POST-COMMUNIST LITERATURE
Marius Miheț, Assist. Prof., PhD, University of Oradea 112

L'IMAGINAIRE DE LA MATIÈRE CHEZ HENRY BAUCHAU: ENTRE ALLÈGEMENT ET PESANTEUR
Corina Bozedean, Assist. Prof., PhD, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 116

THE CONTEXT OF V.S.NAIPAUL'S COLONIAL AND POSTCOLONIAL NOVELS
Roxana Elena Doncu, Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 124

DARIO FO'S SPECTACLE. THE DRAMATIC TEXT AS A "SCORE" DESTINED TO THE ART OF THE ACTOR
Alba Simina Stanciu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 132

NICOLAE BALOTĂ, CAIETUL ALBASTRU – *A WAY TO THE SELF*
Mirela Dredeţianu, Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş 138

QUASI-DICTATORIAL PROFILES IN HISPANIC AMERICAN POETRY AND THEATRE
LA FIGURE DE L'ESCLAVE DANS L'ŒUVRE DE PATRICK CHAMOISEAU
Alina Ţiţei, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 157

QUASI-DICTATORIAL PROFILES IN HISPANIC AMERICAN POETRY AND THEATRE
LA FIGURE DE L'ESCLAVE DANS L'ŒUVRE DE PATRICK CHAMOISEAU
Elena Sofica Sevastre, PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 157

ABOUT A FAILED EROTIC INITIATION. THE ILLNESS AND THE MORBID LOVE – IN THE FOREST GIRL, *BY IOAN SLAVICI*
Liliana Floria, PhD Candidate, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 162

THE STORY OF A PERFECT REVENGE: THE LIFE AND LOVES OF A SHE-DEVIL
Adela Cornelia Iancu (Matei), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 174

THE ARTICLE WRITER
Dumitriţa Todoran (Pop), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 177

THE CASE OF CHRISTA WOLF: CONTRADICTIONS OF A WRITER UNDER A TOTALITARIAN REGIME
Alexandrina Panaite, PhD, Romanian Ministery of Foreign Affairs 187

IOAN PETRU CULIANU AND THE MYTHANALYSIS. THE LITERARY TEXT AS A MYTH
Adriana Dana Listes Pop, PhD Candidate, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca 194

A NEW HISTORICIST READING OF JULIE OTSUKA'S THE BUDDHA IN THE ATTIC *AND* WHEN THE EMPEROR WAS DIVINE
Iuliana Vizan, PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa 201

THE RISE AND FALL OF LILY BART IN EDITH WHARTON'S THE HOUSE OF MIRTH
Oana Alexandra Alexa, PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 209

IN BETWEEN THE DIFFERENT LEVELS OF REALITY - THE MYTH OF EVERLASTING COMEBACK
Georgeta Cozma, PhD Student, Technical University of Cluj- Napoca, Baia Mare Northern University Centre 215

PEOPLE, IDEAS, EMBODIMENTS
Marosfői Enikő, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîgu Mureş 223

REFLECTIONS ON THE MYTHOLOGICAL REFLECTIONS IN THE FIRST VOLUME OF POEMS OF ANA BLANDIANA
Anamaria Dobrescu (Popa), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîgu Mureş 228

THE CHRONOTOPE – FORMS AND MEANINGS IN THE FANTASTIC PROSE OF IOAN PETRU CULIANU

Maria Holhoş, PhD, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 235

UNDER THE EFFIGY OF THE MASK: NORMAN MANEA'S CLOWNS VERSUS HERTA MÜLLER'S MARIONETTES
Aurica Stan, PhD Student, University of Bucharest..... 240

OCTAVIAN PALER: UN OM NOROCOS. *THE IMAGE OF THE ULTRAGIATE HUMANITY*
Mariana Simona Vîrtan (Pleșa), PhD, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia..... 250

2000-2003. THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY
Diana Dan, PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu- Mureș 260

REPRESENTATIVE PLACES OF ROMANIAN LITERARY BOHEMIA: CAPȘA
Lidia Claudia Fodor, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre 267

NOVELTY, BILINGUALISM AND MULTICULTURALISM IN CANADIAN LITERATURE – OVERVIEWING ROMANIAN AND INTERNATIONAL PERSPECTIVES
Ana-Magdalena Petraru, Postdoctoral Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași..... 273

AUTOFICTIONAL FAMILY – CONTINUITIES AND UN-CONTINUITIES IN IDENTITY: FATA DIN CASA VAGON*, ANA MARIA SANDU*
Violeta-Teodora Iorga (Lungeanu), PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 280

ELIZABETH GASKELL – A WOMAN OF MANY NAMES AND "MES" AND THE PHALLOCENTRIC ORDER
Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD, ”Ion Ionescu de la Brad” University of Iași..... 287

MODALITY AND NEGATION IN MOXA' S UNIVERSAL CHRONICLE
Iuliana Valentina Boboacă, Assistant, PhD, University of Pitești..... 293

THE STUDY OF THE AFFECT IN SCIENCE-FICTION NOVELS
Călina Bora, PhD, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca..... 297

EKPHRASIS FORMS IN CONSTANT TONEGARU'S POETRY
Cristina Ciobanu, PhD, ”Costache Negri” National College of Galați 301

NARRATIVENESS AND TEMPORALITY IMAGERY IN THE ROMANIAN INTERBELLUM NOVEL
Marius Nica, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 308

THE AMBIVALENCE OF THE LITERARY CHARACTER'S EMOTIONS IN LIVIU REBREANU'S CIULEANDRA
Adrian Iancu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu..... 318

SACRED SIGHTS IN B. FUNDOIANU'S POETRY
Mina-Maria Rusu, Assoc. Prof., PhD, Apollonia University of Iași..... 326

JEWISH IDENTITY IN PHILIP ROTH'S THE CONVERSION OF THE JEWS
Eniko Maior, Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University of Oradea..... 331

PATRICK MODIANO OU L'IDENTITE RETROACTIVE
Simona Modreanu, Prof., PhD. And Liliana Foșalău, Assoc. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași..... 337

CONSIDERATIONS ON WATER SYMBOLISM AND SPIRITUAL REBIRTH IN MIRCEA ELIADE'S FANTASTIC SHORT STORIES
Rodica Brad, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 344

THE PARADOX OF NORMALITY IN HERTA MÜLLERS NOVEL TRILOGY
Teodora-Bianca Moraru, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 354

THE ART OF PAMPHLET IN PAUL-LOUIS COURIER'S VISION
Alina Mirela Morar (Popa), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 366

PHILIP LARKIN'S POETRY: DUAL ATTITUDE TOWARDS WOMEN
Edith-Hilde Kaiter, PhD Assisstant, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța 375

THE RELIGIOUS SYMBOLISM IN ILEANA MĂLĂNCIOIU'S POETRY
Bianca Cruciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 381

THE MYTH OF SACRIFICE IN MASTER MANOLE *BY LUCIAN BLAGA*
Alina Oltean, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 389

LA DRAMATURGIE DU CRIME. DE WOYZECK A ROBERTO ZUCCO ET LE THEATRE POLITIQUE
Diana Nechit, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 395

THE MYTHICAL CONSCIOUSNESS
Otilia Sîrbu, Assist. Prof., PhD, Hyperion University of Bucharest 403

ROGER CRAIK, THE ACADEMIC IN HIS POETIC POSE
Ioana-Maria Cistelecan, Assist. Prof., PhD, University of Oradea 407

THE THEME OF IDENTITY IN THE NOVEL ULTIMII *BY BUJOR NEDELCOVICI*
Lavinia-Ileana Geambei, Assist. Prof., PhD, University of Pitești 413

METAPHORS OF TIME IN ANA BLANDIANA'S POETRY
Irina Dincă, Assist. Prof., PhD, West University of Timișoara 419

EAST-EUROPEAN DISSENT AND THE ROMANIAN SPECIFIC ARCHITECTURE OF OPPOSITION
Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, PhD, Romanian Academy, "Gh. Șincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureș 427

THE VALAHIAN XVIIth CENTURY RELIGIOUS LITERATURE CONTRIBUTION TO THE EVOLUTION OF ROMANIAN LITERARY LANGUAGE
Radu Drăgulescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 433

LIBERTINISM AS LIMINAL EXPERIENCE IN THE NOVEL CASANOVA IN BOHEMIA *BY ANDREI CODRESCU*
Mihai Ion, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov 438

THE IMAGE OF THE TRANSYLVANIAN IDEOLOGY IN THE PAGES OF THE INTERWAR JOURNAL ABECEDAR
Nagy Imola Katalin, Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș 444

NEW READINGS OF OLD TEXTS: ANGELA CARTER'S FAIRY-TALES

Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea 455

PERCEVAL-LECTEUR VERSUS *LE GRAAL-TEXTE (JULIEN GRACQ)*
Simona Jisa, Assist. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 462

RELATIONAL SELVES IN PHILIP ROTH'S PATRIMONY
Sorina Chiper, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 468

ELEMENTS OF CORPORALITY IN INTER-WAR LITERATURE
Lia Faur (Florica), Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiş" University of the West, Arad 474

THE POETICS OF NONSENSE AND THE ABSURD: LEWIS CARROLL VS. URMUZ
Andreea Sâncelean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 480

THE DE-SEXUALIZED WOMAN IN HARDY'S THE WOODLANDERS – *BETWEEN VICTIMIZATION AND EMPOWERMENT*
Ioana Eparu, Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 490

THE ATYPICAL DIARY OF A POSTMODERNIST WRITER
Stanca Ioana Bucur, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 498

« BÂTISSEURS DE POUSSIÈRE » - POUR UNE POÉTIQUE DE L'INSTANT CRÉATEUR CHEZ PHILIPPE JACCOTTET
Dumitra Baron, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 504

THE CAPABILITY OF THE LUDIC AND SYMBOLIC DISCOURSE TO MYTHOLOGIZE THE HUMAN EXISTENCE: THE FOUNTAIN *BY FANUS NEAGU*
Gabriela Ciobanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 514

OCTAVIAN PALER, CAMINANTE – *A JOURNEY FROM EUROPE TO MAYA*
Lucia-Luminiţa Ciucă, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 521

THE CONCEPT OF ECUMENISM
Claudia Creţu (Vaşloban), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 530

CULTURAL MATRICES. SCREENINGS OF THE POSTMODERN "HERO" IN CYBERSPACE / LITERATURE
Simona Gruian, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 537

THE LANGUAGE OF TIME IN VIRGINIA WOOLF'S FICTION: MRS. DALLOWAY, ORLANDO *AND* THE WAVES
Irina Elena Grigore, PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa 546

BENITO MUSSOLINI'S PERCEPTION IN THE ROMANIAN INTERWAR PERIOD (1919-1938)
Constantina Raveca Buleu, Scientific Researcher, PhD, Romanian Academy, "Sextil Puşcariu" Institute for Literature and Linguistics, Cluj-Napoca 559

DADA CURES THE WAR
Elena Monica Baciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 567

DIE TROMMEL ALS EINE NABELSCHNUR IM ROMAN DIE BLECHTROMMEL *VON GÜNTER GRASS*
Monica Buşoiu, PhD Candidate, Faculty of Letters, University of Oradea 572

MATERIAL ETHICS OF RELIGIOUS DIVERSITY IN YANN MARTEL'S LIFE OF PI
Dragoş Osoianu, PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 580

PLAYS OF LIGHTS AND SHADOWS/GAPS IN THE NOVEL ORBITOR *BY MIRCEA CARTARESCU*
Diana Sofian, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 588

OCTAVIAN PALER – LYRICAL EPISTLER (INTERFERENCES IN TOPICS)
Szilagy (Szoverfi) Judith, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 595

MEMORIALISTIC LITERATURE – BETWEEN HISTORY AND FICTION
Anca Hassoun, PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 610

FES-LA VILLE MERE DANS LA PROSE DE TAHAR BEN JELLOUN
Elena Chiriac, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 614

FRANK CAPRA: FROM POPULISM TO CIVIL RELIGION
Ofelia Tofan (Al-Gareeb), PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 624

FRENCH BORROWINGS FROM MIRCEA CARTARESCU'S ORBITOR *NOVEL*
Cristina-Eva Sauciuc, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 631

INTERCULTURAL AND IDENTITARY DIALOGUES IN THE DRAMATIC TEXT. VLAD ZOGRAFI
Elena Iancu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 641

VINTILĂ HOREA – POLIVALENT WRITER
Mădălina-Violeta Dîrmină, PhD Student, University of Pitești 647

PROSE WRITERS BETWEEN POLITICAL PRESSURE AND ART: DIGRESSIONS OF THE SOCIALIST REALISM
Mihaela Adelina Chisăr-Viziru, PhD Student, West University of Timişoara,
POSDRU/159/1.5/S/140863 Project 653

IDENTITARY PROJECTIONS IN LUCIA DEMETRIUS'S MEMOIRS
Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 658

HIROMI GOTO'S EMPLOYMENT OF JAPANESE LANGUAGE IN OBASAN, NAOMI'S ROAD AND ITSUKA
Oana-Meda Păloșanu, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 667

THE TRAGEDY OF OTHELLO: FORGING AN IDENTITY
Maria Botnari, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 675

CONSTANTIN CUBLEŞAN – EMINESCU AS TRANSLATOR
Ioana Ștefan, PhD Student, University of Oradea 681

FUNDOIANU-FONDANE : LE THÉORICIEN DE LA TRADUCTION DE POÉSIE
Cosmin-Gheorghiță Pîrghie, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 685

FROM OEDIP TO OIDIP
Ioana-Claudia Maior (Domnicar), PhD Student, University of Arts, Tîrgu Mureș 691

CARMEN, THE NOBLE WILD CHILD
Puskás-Bajkó Albina, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 700

THE AESTHETIC EPIPHANY IN JOYCE'S POETICS
Dana Kiosan, PhD Student, University of Bucharest 711

MISUNDERSTANDINGS REGARDING THE ROMANIAN VISUAL LITERATURE OF THE AVANT-GARDE AND EXPERIMENT MOVEMENTS
Daniela Nagy, Assistant, PhD Student, Adrian Lesenciuc, Assoc. Prof., PhD, "Henri Coandă" Air Force Academy, Braşov 722

VASILE LOVINESCU'S CONTEMPLATIVE ATTITUDE
Alina Bărbuţă, PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 732

RADU PETRESCU – THE DIARY IN THE NOVEL
Carmen Elena Florea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 740

SENTIMENTAL SCORE IN AUREL GURGHIANU`S POETRY
Szabó Zsolt, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 753

THE DISCOURSE OF DEFIANCE
Veronica Zaharagiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 759

RELIGIOUS POETRY IN THE INTER-WAR CALENDARS
Antonina Silvia Frandeş Andone, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 767

LUCIAN BLAGA IN THE BESSARABIAN POETIC CONSCIOUSNESS
Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 777

ABOUT THE FEMININE GENDER IN THE FANTASTIC PROSE
Lucian Băiceanu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 789

JANE EYRE: A FEMINIST PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE ON THE SOCIAL STATUS OF THE VICTORIAN WOMAN
Maria-Viorica Arnăutu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 796

CONSTANTIN FÂNTÂNERU – A MATURE DIARY
Melinda Crăciun, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 805

INFLUENCE AND LEGACY: THE BRONTË SISTERS AND ANNE RICE
Alexandru-Ionuţ Micu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 815

TIME AND SPACE DISTORSIONS IN MIRCEA NEDELCIU`S WORK
Ana-Valeria Gorcea (Stoica), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 819

SYNTHETIC VERNACULAR: HUGH MACDIARMID'S POST-ETHNIC ANTISYZYGY
Oana-Maria Petrovici, Assistant, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 826

RADU G. ŢEPOSU AND THE CHARACTER'S EMANCIPATION FROM SLAVERY
Oprea Andreea Oana , PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov 833

IONESCU / IONESCU. THE AVATARS OF HIS RECEPTION IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE
Gabriela Mihalache, PhD, University of Bucharest 841

LA RÉÉCRITURE ET LA RÉACTUALISATION DES GESTES ET DES RITUELS SACRÉS DANS LES ENFANTS DU SABBAT *D'ANNE HÉBERT*
Florentina Ionela Manea, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 849

"THE PATHOS OF THE AUTHENTICITY" – ROMANIAN LITERATURE FROM THE COMMUNIST PERIOD
Valentina Iliescu, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 858

NATURE`S IMAGE IN ION HOREA`S POETRY
Anamaria Ştefan (Papuc), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 865

THE IMAGE OF THE SMALL PROVINCIAL TOWN IN THE WORK OF DOMINIC STANCA
Cristina Florentina Pop, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre 870

PARALLEL DESTINIES. THE SCHOOL FROM TÂRGOVIȘTE
Elena Lazăr (Burlacu), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 877

THE SLUMS – CONTEMPORARY ROMANIAN MIRRORS
Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 880

TEXT AND INTERTEXT: THE ROLE OF THE SOCIOCULTURAL REFERENCES IN CARAGIALE`S COMEDIES
Anda-Elena Moldovan, PhD Student, University of Pitești 885

FEMININE FASCINATION IN PANAIT ISTRATI'S WORK
Gina Marian, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre 890

THE PARADOX OF THE COMIC IN EUGEN IONESCU AND ÖRKÉNY ISTVÁN'S DRAMAS
Deák Julia, PhD Student, University of Bucharest 897

INDIA & MIRCEA ELIADE – WANDERING THROUGH THE LABYRINTH
Mihaela-Alina Chiribău-Albu, PhD, Independent Researcher 902

THE MASCULINIZATION OF FEMINITY IN THE POETRY OF MARIANA MARIN
Angelica Stoica, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 912

RUSH HOUR *BY GRAHAM SWIFT: THE CROSSROADS OF IMAGISM, HAIKU, AND ROMANTIC LYRICAL POETRY*
Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 920

A CONFESSIONAL AND ESSAYISTIC EXISTENTIAL MODEL: INDIA
Mihaela Rusu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 927

THE WARMBLOODED GIPSY WOMAN AND THE GADJO IN LITERATURE
Puskás-Bajkó Albina, PhD student, Petru Maior University, Târgu Mureș 932

"THE LIVE CITADEL" IN HALLIPAS' CYCLE
Simona Galaţchi, PhD, Metropolitan Library of Bucharest, Bibliographic Information and Multidisciplinary Research Centre 945

MICHAEL CUNNINGHAM'S MODERN MICROCOSM OF VIRGINIA WOOLF'S WORK
Simona Lozovschi, PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 956

THE VILLAGE'S THEME IN LUCIAN BLAGA'S POETICAL WORK
Ioan Gheorghişor, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 961

SHORT HISTORY OF POST-WAR JOURNALISM FROM IAŞI
Maria Lucreția Sturtzu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş..... 967

THE DRAMATIZATION OF SYMBOLICAL DISCOURSE IN MIRCEA ELIADE'S LITERATURE
Lorena Valeria Stuparu, Scientific Researcher III, PhD, Institute for Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy..... 973

BETWEEN UNIVERSAL AND NATIONAL: FEATURES OF EMINESCU'S SONNETS
Teodora Elena Weinberger, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Nothern University Centre..... 983

TED HUGHES AND R. S. THOMAS – ADVOCATES OF ECOTHEOLOGY?
Ioana Baciu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 991

THE FEMINIZED SACRED VS THE POETIC IMAGINARY
Cristina Sava, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 999

THE MANOLESCU MOMENT
Roxana-Oana Mîndru, PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 1004

THE MEMORY AS A MATTER OF LIVING IN SORIN TITEL'S DEJUNUL PE IARBĂ
Camelia-Teodora Ghideu, PhD Student, University of Oradea..... 1011

A PERSPECTIVE UPON COMMUNISM. RADU TUDORAN, SUB 0 GRADE
Jeanina Simona Cacuci, PhD Student, University of Oradea..... 1015

PRECHRISTIAN AND CHRISTIAN ELEMENTS IN ŞTEFAN BĂNULESCU'S MISTREȚII ERAU BLÂNZI
Ingrid Tomonicska, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov..... 1019

THE FEMININE MYSTERY IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S SHORT PROSE
Mihaela Stanciu (Vraja), Assistant, PhD Student, Technical Construction University of Bucharest 1025

THE BEHEADED CHILD. TRAUMA AND RESILIENCE IN ADICHIE'S NOVELS
Daniela-Irina Darie, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 1033

VALERIU ANANIA OR THE NUANCES OF THE FANTASTIC ARISEN FROM MYTHS
Doina Pologea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 1044

A WORD WITH MANY FACES: GAME
Ioana Mihaela Vultur, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 1048

AFRICAN WOMANHOOD AND THE TRAUMA OF SELF-ASSERTION
Daniela-Irina Darie, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 1053

WATER: *FUNDAMENTAL ELEMENT OF LE CLEZIO'S POETICS. OCCURRANCES AND SIGNIFICATIONS OF THE AQUATIC ELEMENT IN DESERT AND ONITSHA*
Mihaela Iuliana Marari, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University, Iaşi..... 1063

EAST AND WEST – PERSPECTIVES ON HAPPINESS IN THE LIGHT OF TAGORE'S WORKS
Elena Vasiliu, PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest……..1071

THE DAUGHTERS OF THE CITY – FEMININE FIGURES IN CARAGIALE'S PLAYS
Andreea Petre, Assistant, PhD, "Transilvania" University of Braşov……1077

STRUCTURES AND FORMULAS OF THE COMIC TO I.L. CARAGIALE

Cornel Munteanu, Prof., PhD., Hab. Dr., Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: This study examines the structures and formulas of the comic to Caragiale.The first part examines Caragiale's comic mutations over time Alecsandri, then shows the structures that motivates the comic (ontological reasoning, one structural and one rhetoric); the more consistent, the study brings some structures and formulas of the comic, starting with Jean Emelina and Henri Bergson. In the final part, we establish the comedy interferences between c. publishing, and how the comic vector feeds satire and outlines a quotidian event literature.

Keywords : comic, the motivation of the comic, structures and formulas of the comic, the comic vector

A devenit de-a dreptul unul dintre locurile comune ale criticii ca problematica legată de comic, cu toate nuanţările sale (raportul umor-comic-râs), să se restrângă preponderant la nivelul comediilor şi să evite interferenţele dintre proza scurtă şi proza publicistică şi teatrul comic. În plus, comicul ca mod de structurare şi organizare textuală, intrat pe terenul acestor ultime texte, devine vehicul de inducere a satirei, alimentând aşa-zisa "literatură a angajamentului". Pe de altă parte, nici fundamentele teoretice ale comicului din comedii nu au conturat o critică aplicată care să motiveze preferinţa lui Caragiale pentru ceea ce poate genera "o ficţiune a comicului", literaturizând evenimentul cotidian.

1. Mutaţiile comicului la Caragiale faţă de momentul Alecsandri

Faţă de momentul inaugural al textului comic cu Alecsandri, literatura comică a lui Caragiale aduce atât o schimbare de viziune, detectabilă prin câteva „universalii" ale comicului (intrigă, personaje,teme), cât şi structuri şi formule noi care reorganizează textul după alte paradigme ale comicului. Principala mutaţie derivă din regândirea raportului particular-general sau local-universal. Textele comice ale lui Alecsandri răspundeau unei convenţii a materialului observat, tipică farsei clasice, de la moralismul paşoptist cu lozinca unionistă la satira descoperită, din vodeviluri şi tablouri comice; la Caragiale schema comică se altoieşte una de satiră implicită care lărgeşte mult materialul investigat. De aceea, şi efectul comic este cu totul altul în cazul celor doi:la dramaturgul paşoptist efectul se încadrează mai degrabă în literatura de divertisment, vizând moravuri şi comportamente în manifestarea lor exterioară, şi o justificare morală; la Caragiale comicul ţinteşte într-o satiră a societăţii şi exploatează conflictul unor situaţii bufe, care alimentează un conflict de profunzime, valorificat în toate compartimentele comicului (gesturi, mişcări, situaţii, personaj, limbaj).Forţa viziunii comice şi satirice e legată de abandonarea oricăror legi morale şi conturarea unei lumi reduse la oralitate mimetică. O altă mutaţie este susţinută de instrumentarul comic la care recurg cei doi: la Alecsandri, în ciclul Chiriţelor,aparentul conflict este dat de logica internă a situaţiilor de dialog,prin adiţionare progresivă ca realităţi anticipate de spectatorul-cititor; la Caragiale intervin factori perturbatori, prezenţa unor obiecte materiale-obiecte ca vehiculi ai intrigii, dar care nu au nimic comic prin ele însele. Aceste instrumente apar inopinat în acţiune şi dispar fără urmă în final, dar fără ele nu se nasc

situaţiile comice. Paleta vastă a unor asemenea „intruşi":fragmente de discursuri publice, citate, decupaje din ziare,scrisori şi bilete, numere. S-a vorbit de oralitate şi preferinţa pentru „limbuţie" a personajelor caragialene. Unui delir comportamental şi al moravurilor de la Alecsandri i se contrapune o lume dominată de de situaţii şi scene orale)banchete, întruniri politice,discursuri de tribună". Delirul verbal specific jurnalismului înlocuieşte realitatea fenomenală cui o aparenţă, în care dialogul iese din tiparul obişnuit prin alterarea funcţiei raţionale a limbajului. În această ordine inversată stă substratul tragic al comicului lui Caragiale, care justifică şi cheamă chiar, satira necruţătoare. Deschiderea spre spectacolul tragico-comic al individului şi al, lumii, aflaţi sun semnul întâmplării şi al apetitului pentru succes cu orice chip, vine din structura intrigii, unde scenele şi situaţiile sunt fundamentate realist. În această mutaţie, acţiunea din faţa scenei pune în acţiune personajele ca tipuri generice, iar ceea ce ele povestesc localizează conflictul şi nuanţează implicaţiile sociale sau politice. Relaţia între scenele deschise şi cele extrascenice amplifică acţiunea, cu totul diferite faţă de liniaritatea episoadelor care anticipă deznodământul, în cazul lui Alecsandri. Ticurile clasice (moda, limbaje, concepţii, devin la Caragiale obsesii vizând tragismul unei lumi dominate de automatisme şi clişee comportamentale. Cronica evenimentelor, prezentă în relatările secvenţiale ale personajelor se subordonează unui flux ficţional, căci obsesiile moftangiilor se opun cu tenacitate ordinii naturale ale lucrurilor. Personajele lui Alecsandri sunt tipuri uşoare, şi subţiri sub raport intelectual, de unde şi substratul comic obişnuit, chiar înţelegător; pe cânt eroii lui Caragiale au aplombul încrederii de sine şi orgoliu intelectual. Când edificiul convenienţelor este ameninţat (onorabilitatea ameninţată de scandal public) intervine deruta şi acţiunea părăseşte spaţiul scenei deschise şi se derulează, dirijată, din culise de eroi înşişi. Iată cum, farsa, de tip Alecsandri, este uneltită la Caragiale de observarea tipurilor într-o construcţie de tip pseudo-farsă. Prim planul acţiunii e secondat de ramificaţii prin aluzii, care amplifică sau dublează sensul. O mutaţie importantă se relevă la ambiguitatea comicului. Schema clasică de tip farsă la Alecsandri se dezvăluie în timpul desfăşurării acţiunii; la Caragiale după derularea acţiunii, farsa cedează locul unor semnificaţii, atât ale caracterelor cât şi a dialogului, care estompează farsa şi deschide textul spre comedia complexă, printr-o poziţionare perpendiculară pe axa acţiunii,care face să dispară farsa şi să accentueze satira. Nu în ultimul rând, mutaţia legată de limbaj operează o altă motivare a comicului: la Alecsandri este un comic rezultat din erori de uzaj sau stâlciri de cuvinte prin imitaţia mecanică a unor cuvinte străine, la modă paşoptistă, pe când la Caragiale asistăm la o multiplicare a surselor comise ale limbajului,cum o să vedem mai jos, care face ca indivizii să fie asimilaţi unui idiom codificat al limbajului creat de societate şi personajele se conturează în funcţie de gradul de participare la acest „cor al limbuţiei generale", „vălmăşag ameţitor de gesturi şi vorbe"[1]

2. Motivări ale comicului

2.1.Motivare ontologică

În măsura în care acceptăm comicul ca o activitate ori stare specifică fiinţei umane, la Caragiale el se naşte dintr-un act de substituire între doi poli, care operează conversia unuia în celălalt. „Extravaganta deosebire între realitate şi aparenţă, între fiinţă şi mască", cum sună enunţul liminar al textului *1907.Din primăvară până-n toamnă*, trimite la naşterea comicului prin inversarea raportului şi instituirea unei logici a normalului sub masca adevărului şi fiinţei. Principiul ontologic este această diluviu al lumii pe dos, în care oamenii parează esenţa şi fiinţa acoperindu-le sub vălul iluzoriu al aparenţei şi ascunsului. În planul social şi politic, acest raport instituie reguli şi norme care urmează logica plauzibilului şi acceptabilului: alternanţa la guvernare(„una stă la putere şi se hrăneşte; alta aşteaptă flămânzind în

[1] V.Fanache, „Caragiale", Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984

opoziţie"),om-lume („aici, lumea e a persoanelor, nu personale sunt ale lumii")[2].Când masca substituie fiinţa, tot ce este de domeniul evidenţei se relativizează, până la diluarea esenţei şi învăluirea fiinţei, o mască simulând fiinţa şi ocupând scena deschisă, instituind-o ca regulă.

2.2.Motivare retorică

Concepţia lui Caragiale despre arta spectacolului are, la origini, arta oratoriei. Artistul-actor devine oratorul-actor, care se foloseşte de limbă nu ca mod de expunere, ci ca mod de acţiune. Atât oratorul ,cât şi actorul, trebuie să valorifice toate formulele de angajare a unei acţiuni. Ambii se folosesc, pe de o parte, de limbajul oral, de verbe performative, care socializează grupul în schema de comunicare (declamator-public-cor), dar şi de suplimente intuitive şi agremente non-lingvistice(gestica, mişcarea, intrarea şi ieşirea din scenă/ tribună, figuraţia comportamentală), pe de altă parte. Iată, în formula lui Caragiale însuşi, abundenţa performativelor angajării, cu funcţie de socializare şi mobilizare a simţurilor, printr-o supralicitare a verbelor active :"Oratorul trebuie să vină la tribună fioros ca un leu, şi când o striga odată Frraaţilor! Să mă facă pe mine, fratele lui, să sar din loc. El n-are nevoie să spună nimic de la tribună; dar trebuie să mă-nfierbânte; să mă asude; să nu-mi dea pas să mai judec; să mă aiurească; să mă clatine fără a mă lăsa să răsuflu; să-mi dea creerul de pereţii capului prin salturi enorme de propoziţii; chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoe, numai să fie calde şi spontane, până m-o năuci, până m-o face să scrâşnesc din dinţi şi să strig ca un turbat: sus poporul!"(*Decadenţă*) Aceeaşi angajare patosului şi verbelor performative, care solicită o mişcare afectiv-reactivă ce solicită auzul şi văzul apare şi în cazul actorului, cu care are în comun aceeaşi retorică a patosului şi implicării între actor şi spectator: „Actorul, actorii, când ies pe scenă, trebuie să fie nişte posedaţi, să aibă pe dracu'n ei,prin ochi,prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toţi porii; să scoaţă pe dracul acela şi să-l arunce asupra publicului." (*Teatrul Naţional*).

Motivarea retorică demonstrează că eroii lui Caragiale sunt indivizi orali, declamatori, care-şi construiesc din retorica goală o identitate şi o lume fictivă[3]. Acest retorism fad

(„marea trăncăneală"", după M. Iorgulescu) este cel care uniformizează lumea caragialeană şi o proiectează în spaţiul limbajului fără conţinut semantic.

2.3. Motivare structurală

Indiferent de structură şi formulă, comicul poate motivat şi printr-o abordare structurală, care face obiectul unor cercetări recente în domeniu. Mecanismul structural are la bază „confruntarea unei anomalii explicite cu o normă implicită" iar efectul comic rezultă din posibile relaţii între A (anomalia), N(norma), prin câteva formule combinatorii: una prin supralicitarea normei, care duce la o anomalie (N+N+N=A) ,alta prin substituire, prin care anomalia se impune ca normă (A+A+A=N)[4].Combinată cu teoria lui Bergson, după care râsul rezultă din „mecanica placată asupra viului"[5], această motivare structurală transpune, în termenii lui Emelina, „identitatea placată asupra diversului"[6].Comicul devine, în cele din urmă un gen de ironie, cu care este similar, ca intenţie, căci ambele se bazează pe „concilierea umorului", în termenii lui Henri Morier[7] .

[2] Citatele sunt extrase din I.L. Caragiale, „Opere", V, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Regele Carol II, Bucureşti, 1938, ediţie de Şerban Cioculescu

[3] „Vorbind, lumea se refugiază prin cuvinte în imaginar şi ficţiune", în Mircea Iorgulescu, „Eseu despre lumea lui Caragiale", Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p.82

[4] Această motivare se face după sugestiile lui Jean Emelina, „Le comique", Sedes, Paris, 1991, p.94-105

[5] H.Bergson, „Teoria râsului", Ed. Institutul European, Iaşi, 1992, p.54

[6] Jean Emelina, *Op.cit*.,p.110

[7] „Umorul este expresia unei stări de spirit calme, care, văzând insuficienţele unui caracter, al unei situaţii sau al unei lumi în care domneşte anomalia, non-sensul, iraţionalul şi injustiţia, se acomodează acesteia cu o bonomie resemnată şi surâzătoare", în Henri Morier „Dictionnaire de poétique et de rhétorique", Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p.624

3. Structuri şi formule ale comicului

În funcţie de orientare şi finalitate, ca şi după criteriul reprezentării textuale a comicului propunem două categorii fundamentale ale comicului: : un comic umoristic,bonom, în care vectorul de inducere este ironia implicită, prezent îndeosebi în comedii şi textele de proză scurtă ale lui Caragiale (momente şi schiţe) şi un comic satiric, muşcător, în care vectorul de inducere este ironia explicită (sarcasmul), prezent în proza publicistică. Aceste categorii cuprind şi subîntind tipurile sau formele comicului, din clasificarea lui Henri Bergson: comicul non-verbal cu „comicul gesturilor şi mişcărilor", comicul situaţiilor, iar pentru comicul verbal avem „comicul cuvintelor"[8]. Corelând mecanismul structural al lui Jean Emelina cu aceste formule bergsoniene ale comicului la Caragiale, putem înţelege mult mai clar structurile textuale care aparţin comicului. Aparţin comicului gesturilor şi mişcărilor, secvenţele de ambuscadă între scări şi butoi în urmărirea lui Rică, carnavalul cu măşti, spaţiul tribunei electorale soldat cu cearta dintre partide. În schimb, comicul situaţiilor, bazat pe quiproquo, în scena Rică-Veta, soldată cu declaraţia de dragoste fără să se fi asigurat dacă este destinatarul potrivit, secvenţa imitativă prin schimbul măştilor sau hazardul pierderii şi găsirii biletului amoros dintre Zoe şi Tipătescu. În comicul de cuvinte procedeele se diversifică în baza aceleaşi structuri între o anomalie şi normă: modificări fonetice şi exploatarea comică a metatezei în norma lingvistică instalată ca anomalie prin efectele ei ameninţătoare (Marc Aoleriu-auoleo!, „lăcrămaţie") sau confuzii omofonice („sufragíu-sufrágiu"); modificări morfologice prin abaterea de la un verb reflexiv şi folosirea lui ca activ („să mă sinucidă") modificări sintactice, prin folosirea non-sensului („ori toţi să murim ori toţi să scăpăm").În cazul comicului de mişcări şi gesturi abaterea de la normă se datorează fie unor mişcări repetitive, „mecanice" în termenii lui Bergson, fie printr-o inversarea a rolurilor (fidel-infidel, urmărit-urmăritor, în secvenţe din O noapte furtunoasă" sau „O scrisoare pierdută").Prelungirea acestor structuri şi formule comice desfăşoară în proza publicistică a lui Caragiale, pendularea în jocul puterii între libelai şi conservatori, scenariile utopice, fanteziste într-un dialog al morţilor, din cele două tabere, care dincolo par să joace pe compasiune. Frecvenţa comicului de cuvinte atinge lozinca liberală prin jocul derivativ „toxin-toxice" sau valorificarea toponimiei şi onomasticii comic-satirice („Tâmpitopole", „Sik-tir","pungaciul"),etimologia fantezistă („lichea") sau derivarea şi comunizarea numelui propriu („caradále", „budalále").În cele din urmă, între text ca dinamică a cuvântului şi lume funcţionează aceeaşi structură a comicului, interpervertirea unuia în celălalt, cum bine s sesizat Mircea A. Diaconu[9]

4. O literatură a cotidianului

Întreaga opera caragialeană construieşte un *topos al cotidianului*, de la ideologie la psihologie şi comportamente, de la locuri comune la exotisme, de la adevăruri normate la banalităţi factuale. Acest *perpetuum mobile* intrat, pe toate canalele, în textul literar (comedie, proză scurtă) are rădăcini indiscutabile în publicistică lui Caragiale, ea însăşi topos narativ al interferenţelor textuale, de o mare densitate şi proteicitate a formelor. Chiar numai dacă am lua în considerare cotidianul ca spaţiu al unui scenariu faptic, cu indivizi şi tabieturile lor, am recunoaşte în actul acesta al trans-punerii un gest literar, o punere în scene a cotidianului. Ficţiunea, pe care o reclamă orice tip de discurs literar, are, în acest caz, drept suport coerenţa ansamblului şi coeziunea secvenţelor, într-o construcţie credibilă estetic, dincolo de care i se oferă cititorului o propunere de viziune asupra lumii, instrumentată stilistic şi imagistic. Mai mult chiar, supralicitând puţin lucrurile, putem accepta că tocmai publicistica face loc spontaneităţii jocului imaginar asupra realului cotidian, într-un spectru

[8] Cf. Henri Bergson, „Teoria râsului", Ed. Institutul European, Iaşi, 1992, trad. Silviu Lupaşcu
[9] „Textul devenit lume. Caragiale e atras, aşadar, de abisalitatea textului şi deopotrivă a lumii", cf. Mircea A. Diaconu, „I.L.Caragiale Fatalitatea ironică", Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2012

mult mai nuanţat şi bogat în viziuni şi construcţii, decât discursul literar supravegheat al comediografului ori prozatorului. Dacă nu, istoric vorbind, multe din textele comice(schiţe, momente, comedii) ale lui Caragiale preiau construcţii şi formule din modelul ziaristicii. Cazul este similar, pe alte coordonate, cum am văzut, ale lirismului satiric, cu cel al contemporanului său, Eminescu, la care publicistica a dus la o literatură angajată pe linia polemic-satirică[10].

Textul publicistic caragialean se caracterizează prin polifonie şi eterogenitate. Polifonie, prin câteva mărci ale enunţării şi ale ipostazelor enunţiatorului/locutorului(în termenii lui O.Ducrot[11]), eterogenitate prin prezenţa în cadrul aceluiaşi text a diferitelor tipuri de enunţuri performative, de la cele argumentative, demonstrative, la cele dialogice şi descriptive. Aceasta permite ca textul jurnalistic să se organizeze după regulile textului literar şi să propună lumi virtual fictive, în care mişună personaje şi evenimente de proză literară. Nu este mai puţin adevărat că vectorul ficţiunii în aceste bucăţi de proză este ironia şi satira, ca mărci ale comicului, activate printr-o serie de procedee şi tehnici ale deriziunii, persiflării şi manipulării. E aidoma unui joc de puzzle pe claviatura cotidianului, prin care naratorul recompune, din abundenţă şi cu "plăcerea textului" (R. Barthes), piesele realului fragmentat.

Aceste relaţionări ale artelor reprezentării au un fundament în motivarea raportului de consubstanţialitate dintre Politică şi Literatură, prima venind cu un câmp larg de manifestare în cotidian, a doua lărgindu-şi mult graniţele pentru a se adapta la amplitudinea cotidianului. Acest raport între cele două câmpuri traduce, în fapt, o relaţie de inducere dintre faptă, acţiune militantă (pentru politic) şi reflecţie, expresie, vocaţie misionară (pentru literar). Unei explozii a cotidianului îi corespunde, la Caragiale, o explozie a formulelor literaturii:"*sunt artă literară Satira, Teatrul şi Romanul, care întipăresc spre păstrare trecătoarea fizionomie socială a deosebitelor epoce; sunt artă literară şi Polemica şi Cronica uşoară şi Pamfletul(...) tot artă literară e şi arta măreaţă a Oratoriei. Cu aceste din urmă două ramuri ale ei, Literatura vine la fiece moment să dea d'a dreptul ajutor Politicei; cu acestea, îi este aliată combativă; cu celelalte, îi este călăuză cuminte."(Literatura şi Politica)*

O dinamică textuală a cotidianului. Unul din atributele cotidianului în publicistică caragialeană este " *excesul de real*"(Ph.Dufour), în formula unei supraabundenţe a datelor factuale, care acoperă şi depăşeşte puterea cuvintelor de a le putea exprima. Această torpilare a scriiturii, prin exces de date epice, riscă să focalizeze naraţiunea publicistică în jurul unor nuclee de banală realitate. Uneori, această realitate deşirată, scăpată de sub control, devine subiect predilect de satiră şi umor. Banalitatea cotidianului poate lua, deci, alura unui subiect major de literatură, valorificabilă la nivelul detaliului derizoriu. De aceea spectrul ziaristicii lui Caragiale are un orizont de mişcare larg, de la politic la social, de la ideologie şi literatură la erotic şi religios.Ca formulă literară, "*excesul de real face loc unei scriituri prin cumul*"[12], suport benefic pentru ceea ce numeam eterogenitate textuală. Secvenţele se organizează adiţional, prin interferenţe textuale, de la analogii la opoziţii, de la paralelisme la paradoxisme.

Ca formulă şi structura, textele publicistice ale lui Caragiale dezvoltă o diversitate de relaţii inter- şi intratextuale, care angajează deopotrivă narator, personaje, cititor. Asocierile, paralelismele şi analogiile dintre secvenţele de text, narative, descriptive, dialogice, oratorice, induc ficţiunea prin spontaneitatea recompunerii şi recontextualizării cotidianului. Scene epice ample, fantezii utopice, scenarizări prin mixajul tipurilor de texte, transformă textul publicistic în proză de bună calitate estetică. Observator atent al cotidianului, naratorul este şi un fin analist şi subtil imagist în constituirea câmpului ficţional. Istoria, venind dinspre textul

[10] vezi studiul nostru „Pamfletul în publicistica lui Caragiale", în „Studia, Philologia", XXXIX,3-4, 1994
[11] cf. O.Ducrot, „Le dire et le dit", Editins du Minuit, Paris, 1984
[12] Philippe Dufour, *Sociopathologie de la parole quotidienne,* în *Poétique,* Seuil, Paris, nr.119, sept.1999, p.291

jurnalistic, se estompează prin această breşă narativ-descriptivă, cedând locul unei construcţii noi, care descarcă realul cotidian de forţa limitativă a evenimentului liniar. De aceea şi unei dialectici prea sordid-logice a cotidianului îi afişează prozatorul o dialectică răsturnată a textelor din scriitură, care forţează textul să-şi strângă la minimum mijloacele de construcţie şi să debuşeze prin secvenţele de respiro ale naratorului.O viclenie a disimulării face ca majoritatea acestor bucăţi de proză publicistică să activeze la toate nivelele ironia , satira şi umorul, vehiculi ce induc "*un act de personalizare intre narator şi receptor*"[13], până la un soi de complicitate între cei doi.

O formulă epică preferată de textul caragialean este plasarea în *exordium* a unei poveşti, cu rol de *captatio benevolentiae* pentru cititor şi ca argument de greutate pentru credibilitatea naratorului. În bucata *A zecea muză*, de pildă, naratorul apelează la autoritatea livrească(*"spun unii eruditi")* pentru a arata cum s-a ajuns de la trei muze la nouă. Rolul textual al acestui ocoliş este de a deschide intrarea în cotidian , prin anunţul Teatrului Naţional de a organiza un concurs cu premii pentru scrierea unor piese de teatru originale. Deşi pare să continue datele poveştii antice, înşiruind muzele, naratorul recontextualizează povestea coborând în derizoriu anunţul cu pricina. Strategia atrage în capcană, prin punctele de suspensie, şi cititorul, pe care naratorul îl reconectează la preajmă:"*...a opta, Urania, a Astronomiei; a noua, Polimnia, a Poeziei lirice şi a Mimicei, şi...a zecea...A zecea:*1200 franci*, muza specială a Teatrului Naţional din Bucureşti."* De aici pasajele ce ţin de *digressio*, în care se plasează un scenariu ipotetic, de domeniul absurdului, pentru a motiva în absurd premiul instituit la concurs. Raportat la secvenţa anterioară a poveştii antice, acest tampon de text are rolul unui elogiu paradoxal, care denunţă semnificaţia iniţială a datelor din incipit. Această transpunere vizează readaptarea condiţiilor de concurs din anunţul Teatrului Naţional. O perfidie a imaginarului într-un cotidian de presă diurnă, la care este conectat cititorul:"Închipuiţi-vă că citiţi următoarele:«Muzeul Naţional de Curiozităţi Naturale din oraşul * publică printr-aceasta un concurs cu un premiu de 1200 lei, între acei ce, de astăzi până în trei luni, vor avea crescute mustăţi în palmă. Mustăţile vor putea fi groase sau subţiri, negre, bălane sau castanii, sau vopsite în or ce faţă va voi concurentul, numai trebuie să aibă o lungime de cel puţin cinci centimetri una. La concurs pot lua parte şi acei ce n-au păr unde ar trebui să aibă». Concurs!" Ieşirea în *peroratio* se face în formulă tipic caragialeană, circumscriind toposul cotidianului în cunoscuta expresie a nimicului, *moftul* şi, surprinzător, prin autoironie, ca formă de protejare a individului în faţa unei ironii a sorţii, dictată de legea întâmplării. *Refutatio* închide textul printr-o fentă textuală a denunţării, ca neadevărate cele scrise, şi a reducerii la tăcere:"Mofturi! Lumea n-a fost făcută prin concursul… împrejurărilor? Dar nu mi-e dat mie, un biet cronicar, să filosofez…"

Pe exploatarea absurdului din cotidian, prin formula valorificării unor obiceiuri tradiţionale (pelerinajul creştinesc în Ţara Sfântă) ori prin construcţia fictivă a unei naraţiuni de anticipaţie (anul 3874, un spaţiu exotic, *Tâmpitopole* locuit de un trib de chinezi) se construiesc şi textele *Cabinetul Hagi-Tudose, Cronica fantastică*. Primul şarjează obiceiul pelerinajului prin convertirea eroului cunoscut ,a locurilor comune şi a ceremonialului întoarcerii (hagiul devin aici Sturdza, spaţiul sfânt-tripla Alianţă), al doilea recontextualizează prin reteritorializare datele epice ale unui scenariu cotidian, în care povestitor şi cititor scriu împreună o călătorie imaginară. Acest ultim text valorifică din plin referenţii cotidianului românesc, o toponimie şi onomastică familiară cititorului. Hiperetimologii cu încărcătură ideologică (*Tâmpitopole, Sinecorzi, Ti-Li, Punga-publică, Sik-Tir)* stau alături cu indici metatextuali, care fac ca naraţiunea să înainteze prin cititorul-călător. Finalul acestei cronici fanteziste recurge la acelaşi procedeu al retragerii naratorului din propriul text, pentru a

[13] Formula monologului personal, meta-argumentul, confidenţele autobiografice, limbajul colocvial susţin prezenţa satiristului în propriul text. Vezi Bartolome Pozuelo, *Methodologie pour l'analyse des satires,* în vol. „La satire humaniste", édité par Rudolf de Smet, Peeters Press, Bruxelles, 1994, p.21

dejuca aşteptările cititorului, despărţirea de utopia-capcană în care l-a atras. Funcţionează aici aceeaşi perfidă autoironie, discreditarea petiţiei de principiu, pentru a se salva prin argumentul parităţii. În acest fel îl pune pe receptor în faţa a două alternative, fie să-şi ducă pe mai departe existenţa în lumea exotică a imaginarului, fie să se racordeze la cotidianul imediat. Este trecerea de la funcţia fatică a limbajului la cea metalingvistică. Un final care coboară povestea în anecdotic şi cotidianul uniform, centrat pe un banal discurs de presă cotidiană:"Cum vi se pare, graţioşi cetitori, apocalipsul meu? Ce va să zică purtarea asta, vor striga unii din d-voastră; întâi ne arunci peste două mii de ani în viitor, ne spui nişte comedii extravagante, ne plimbi, ne'ncurci, şi-apoi ne laşi în Tâmpitopolea d-tale fără să ne spui cum să venim îndărăt; ne laşi în un loc necunoscut, bizar, straniu, rătăciţi.

-Iubiţi lectori, nu sunteţi de loc rătăciţi. N'aveţi nevoie de conducerea mea. Luaţi bine seama ,a fost numai o glumă fantastică: sunteţi acasă, la d-voastră, între ai d-voastră…în Bucureşti, în Ţara Românească; îmi pare că cetiţi Ghimpele." (*Cronica fantastică*).

Alteori, în texte precum *Toxin şi toxice, Rărunchii naţiunii,* naratorul desfăşoară un scenariu epopeic, trimiţând la o vârstă a eroicului în faptă şi trăire. Elementele din *narratio* devin apoi suport afectiv pentru *refutatio*, prin tehnica acumulărilor şi interogaţiei oratorice. Sub semnul acestui timp al profeţiei unor vremi de glorie,"Toxinul a sunat despre ziuă.*",* crezul liberal dătător de speranţe şi idealuri entuziaste ("voeşte şi vei putea, luminează-te şi vei fi*")* se perverteşte în zgomot şi paradă de stradă[14], prin care idealurile s-au mistificat, golite de semnificaţie şi deturnate în câmpul semantic al sperjurului verbal şi violenţei politice(*" toxice")*. Stă în sarcina naratorului, ca observator , să deconspire un act de manipulare a limbajului. Ceea ce fusese scop „pentru" devine mijloc „contra"*:* " Fraternitate?-gheşeft şi chiverniseală! Egalitate?-impertinenţă faţă cu distincţiunea, cu meritul şi cu talentul! Libertate?-bani insultă şi reteveiu! Iată marele partid colectivist, urmaşul partidului liberal clasic! Iată continuatorii patrioţilor vizionari de odinioară-toxice partide ale unor bătrâne idei generoase."(*Toxin şi toxice).*

Purtătoare a unui timp epopeic, secvenţa descriptivă din *Rărunchii naţiunii,* amestec de idilism şi poezie a naturii, introduce în imagine statura magnifică a unui erou de legendă şi mit, urcând dealul spre a se reculege la mormântul înaintaşului său politic, Brătianu, ("pe când din muscele şi văi, învăluite în aburul străveziu al luminoasei dimineţi, se ridică parcă un singur fior-suflarea Patriei româneşti-un om mic de stat suie gâfâind, cu cerbicea-ncovoiată, cu capul plecat şi cu privirea întunecată, pe cărarea care merge sus la mormântul patriotului.").Odată descoperită identitatea în persoana lui Sturdza, şi odată dată soluţia, prin vocea de dincolo de moarte a maestrului ("da, colectivitatea a izvorât şi izvorăşte din rărunchii naţiunii!") descriptorul bombardează discursul cu verbe imperative ale disecţiei anatomice, restabilind astfel adevărata semnificaţie a cuvintelor strămoşului său: o igienizare care să înceapă cu sine pentru a însănătoşi partidul şi naţiunea. Ritmul însuşi al frazei urmează traseul de la o curgere calmă, muzicală şi aşezată în amplitudinea sintactică, la o avalanşă sacadată de fragmente oratorice, apostrofe şi poliptote, anafore discordante şi derivări discalificante. E şi alternanţa între câmpul lexical al frumosului natural şi cel al urâtului şi dizgraţiosului fiziologic şi patologic:"Vâră-ţi mâinile adânc în măruntaie şi scoate din rărunchii-ţi pe toţi Iudicii, Scupiewskii şi Cavalliotti, toate malaxalele, caradalele, budalalele şi paciaurile lepădate de ostroavele şi ţinuturile orientale…Nu i-ai găsit pe toţi încă! Mai adânc, nenorocitule! Scotoceşte bine şi scoate la urmă, ca un mărgăritar fin, şi pe ţelechi Sechiaris. Astupă-ţi apoi spintecătura pântecelui cu amândouă mâinile, rămânând să nu mai ai cu ce-ţi acoperi obrazul, şi strigă lumii, cu tonul celui mai înalt triumf naţional, aceea ce mormântul lui Brătianu a şoptit aşa de discret la urechea lui Sturdza:«Da, colectivitatea a izvorât şi izvorăşte din măruntaiele mele-din rărunchii naţiunii române!»

[14] Ph.Dufour, „Cuvântul devine zgomot, vidat de semnificatul său*",art.cit*., p.288

În fragmentul citat mai sus apare şi formula catalogului epic, ca instrument al satirei din proza publicistică a lui Caragiale. Ea slujeşte circumscrierii unei serii tipologice, prin caracterizare analogică sau antitetică, precum în textul *Caradàle şi budalàle,* ori prin valorificarea etimologiei turceşti într-un joc sofistic de argumente quasi-logice, ca-n bucata *O lichea.* În prima reprezentare, portretul colectiv şarjează pe aparenţa incompatibilităţii dintre trăsăturile specifice fiecărei categorii inventariate, pentru a ajunge, prin tranzitivitate, la ipoteza probabilităţii interşanjării şi la argumentul celui de-al treilea exclus, în care nu mai există poziţie de mijloc ("Acesta este cazul interesant când o budalà seacă vrea să treacă şi ea drept o caradà adâncă. Dar este, poate, şi mai interesant cazul când o caradà adâncă vrea cu orice preţ să treacă drept o budalà seacă.")*.* Finalul textului aduce la o masă comună cele două categorii, în care ospăţul din pungă publică(*"ziafet colectivist")* traduce metafora filată a consumului întreg al produsului. Excelentă regie textuală a punerii alături, în acelaşi câmp lexical (al nutriţiei), a două câmpuri semantice diferite, (concretul anatomic şi abstractul principial), regie ce permite permutarea categoriilor şi comunizarea prin uniformizare:"Din marea gâscă friptă de pe masa Colectivităţii, caradàlele degustă pe tăcute pulpele, pieptul şi ficatul; nevoiaşii corci ciugulesc discret carnea rămasă pe coşul pieptului; iar budalàlele clefăiesc şi sug cu entuziasm căpăţâna şi ciocul, cotoarele şi labele, mâzgălite prin sos de Patrie, libertate egalitate şi jos ciocoii! Cu toate astea, fără a mai vorbi de corcitura nevoiaşă, eu gândesc că, dacă e, poate mai profitabil, mai bine, pentru un colectivist să fie o caradà, de sigur tot e mai frumos şi mai onorabil să fie o budalà."

În al doilea text, petiţia de principiu pe care o enunţă savant naratorul-etimolog la început (*"* Leki, sau lichea, însemnează pe turceşte pată; cu deosebire pată de care nu te poţi scăpa, pată neştearsă. În limba românească, cuvântul a trecut în accepţie figurată: lichea va să zică o secătură") este răsturnată printr-o pledoarie pro domo, care absolvă naratorul de acuza unei deturnări de sens. Oximoronul din finalul textului devine purtător al unei ironii a elogiului paradoxal, alimentată şi de argumentul empiric al cunoaşterii autorităţii omului politic:" Aş fi nebun să-i zic lui d.Sturdza lichea la figurat. La propriu însă i-o zic fără teamă: îl ştiu că e om fără pasiuni şi mare iubitor de adevăr; o dovadă strălucită despre aceasta e că, atunci când trece, prin temperament, marginile permise, o drege numaidecât prin judecată, cerând scuze. Teribilă lichea!"

Parabola, ca structura de text asimilată în proza publicistică a lui Caragiale, nu are doar o acţiune pur ilustrativă, cu rol de exemplu pedagogic ori de *captatio benevolentiae*, ci slujeşte unei construcţii surprinzătoare, inducând "un nou codaj parabolic(…) un joc de coduri particulare legând texte în mod tradiţional socotite ca îndepărtate unele de altele. "[15] Compatibilizarea celor două tipuri de texte, cel jurnalistic şi cel al parabolei, se face fie prin parodie "o transformare ludică, comică sau satirică a unui text singular"[16] (o transpunere a textului sacru într-un text profan),fie prin modificări în însăşi structura parabolei, ca "părţi ale unui ansamblu textual neaşteptat şi necunoscut."[17] Textele lui Caragiale, precum *Dă dămult, mai dă dămult, Energie şi saţiu* apelează, primul la formula parodiei în întreg textul, pe când al doilea, la parabola modificată. Punctele comune din structura parabolei cu cea a textului publicistic sunt, în al doilea text, numărul simbolic al anilor şi raporturile dintre suveran şi sfetnicul său supus. Povestea alegorică a nucleului parabolei, a visului faraonului tâlcuit de Iosif(şapte vaci grase şi şapte vaci slabe, reprezentând ani roditori şi de foame) este recontextualizată în actualitatea politică prin modificarea parametrilor(număr şi actanţi) şi a mesajului profetic. Dialogul direct, prezent în noul text conduce la conturarea unei noi

[15] Henri Jacques Stiker, „parabole" în „Dictionnaire des genres et des notiones littéraires", Enciclopaedia Universalis & Albin Michel, nouvelle édition augmentée,Paris, 2001, p.551.
[16] Daniel Sangsue, „parodie" în „Dictionnaire des genres et des notiones littéraires",*ed.cit.*,p.558. Autorul reia aici definiţia din studiul „La parodie", Hachette, Paris, 1994
[17] Henri- Jacques Stiker,*art.cit.*,p.551

parabole, din care îşi trage substanţa întreg textul publicistic. Un umor sănătos, ivit în naraţiunea parabolică, înaintează cu entuziasmul perfid al unei ironii implicite: ”Ion Brătianu a visat doisprezece boi graşi şi opt slabi, şi a chemat pe d.Carada şi i-a spus:«Iacă şi iacă: oare ce să fie visul acesta? Tâlcuieşte-mi-l!» Iar d. Carada i-a răspuns:« Vor veni doisprezece ani de putere-pricopseşte-i pe ai tăi; căci vor urma opt ani de opoziţie!». Rolul textual al parabolei cotidianului politic este că alimentează întreaga naraţiune cu aceleaşi instrumente imaginare (actanţi, stări, mesaj), păstrând o relaţie de complice cu cititorul, cunoscător al realităţii alternanţelor la putere . De aceea, funcţia textuală a acesteia este de motor al naraţiunii, dinamizând ritmul frazei şi pigmentându-l cu scene de umor şi ironie. Iată mostra unui text în care antifraza sporeşte prin acumularea datelor din parabola unui cotidian prea familiar naratorului şi cititorului:”Oastea bravă a flămânzilor de altă dată s-a pus după atâtea isprăvi la ospăţ. Au ospătat doisprezece ani aşa de bine încât, când a sunat trâmbiţa, bravii au fost aşa de îndopaţi că nu-i mai încăpea armura, ba unii nici nu se mai puteau ridica de greutatea pântecului.”

Am poposit asupra câtorva din textele publicistice ale lui Caragiale, care transpun evenimentul cotidian într-un scenariu imaginar al cotidianului, deci, în zona literaturii de ficţiune. Întreaga publicistică este un asemenea tezaur, încă nevalorificat suficient, de o literatură bună. Forme literare strânse, de la scenete, naraţiuni fantastice, utopii, la eseuri, cronici, schiţe, necrologuri, pamflete, fiziologii literare, epistole se desfată copios în spaţiul ziaristicii. Din acest *continuum* al cotidianului va trebui să desprindem tipuri şi gesturi care au făcut carieră în momentele, schiţele şi comediile caragialene, dacă nu pentru o lectura onestă, ar fi să-l citim pe Caragiale prozatorul şi comediograful dinspre actualitatea atât de mozaicată a publicisticii. O publicistică nu mai puţin “literară” decât literatura cotidianului ficţionalizat.

BIBLIOGRAFIE

Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Ed. Institutul European, Iaşi,1992, trad.Silviu Lupaşcu

Diaconu, Mircea A., *I.L.Cargiale.Fatalitatea ironică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2012

Dictionnaire des genres et des notiones littéraires, Enciclopaedia Universalis & Albin Michel, nouvelle édition augmentée, Paris, 2001

Emelina, Jean, *Le comique*, Ed. Sedes, Paris, 1991

Fanache, V., *Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984

Iorgulescu, Mircea, *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Ed. Cartea Românească, 1988

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris,1998

TITU MAIORESCU THROUGH ALEXANDRU GEORGE AND VICEVERSA

Marian Victor Buciu, Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The article is an excerpt from the volume Criticism and creation: the case of Alexandru George. A meta-critical examination, non-apologetic, focused in particular on the footsteps of Liviu Rusu, Nicolae Manolescu, and E. Lovinescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Paleologu, M. Niţescu etc. Al. George, in T. Maiorescu writings, seeks the psychology, the philosophy, the culture, the theoretical concepts and instruments, the aesthetic applicability, the stylistic talent, the critical creativity or the creative criticism. Through (re)action and identification, he discovers the circumstantial limits of a paradoxical and contrary personality. The criterion for liberating verification of the truth is critical, located between ideality and reality.

Keywords: creation, criticism, protocronyism, truth, freedom, Liviu Rusu, Nicolae Manolescu.

Să-l urmărim pe Alexandru George (6 aprilie 1930-28 septembrie 1930) în confruntarea cu istoria literară, ca istoric al criticii şi istoriei literare, şi pentru a extrage o înţelegere de tip metaliterar. Deşi Al. George ar prefera să spună probabil *mentaliterar*… Începând cu fondatorul, cum este el recunoscut în mod curent, Titu Maiorescu. O critică a criticii despre critica acestuia citim în *Din nou despre Titu Maiorescu*: *La sfârşitul lecturii, III*, 1980.

Despre articolele lui Liviu Rusu, apărute în revista *Viaţa Românească* în 1963 şi 1976, notează că sunt „bine venite”, dar cu „exagerări de ton”. Tonul şi adevărul sau adevărurile? Nu opiniile sau ideile bine conturate şi înrădăcinate în sensuri fac reala critică? Al. George devine aici avocatul critic al criticului avocat Maiorescu, apărat şi în ceea ce el însuşi, altfel, acuză: „spiritului maiorescian îi sunt străine în egală măsură denigrările stupide şi exagerările apologetice”. Nimic denigrator ori apologetic? Nici în pamflete? Nici în atâtea cazuri, ca acela al lui V. A. Urechiă? Nu este de rândul acesta Al. George însuşi apologetic? Diferenţa de ton l-ar dispensa sau apăra de vină. Pentru el, alţii ne sunt apologeţii lui Maiorescu. Ni-i demască chiar aici. M. Niţescu (în *Argeş*, iulie 1972), este total elogios cu Maiorescu, el produce acolo un „imn de elogii”. Elogiul nu este decât o formă de eroare, de frângere a adevărului, şi apare el însuşi proteic. Pompiliu Marcea dezvăluie o „concentrare unică de exagerări şi interpretări nejustificate”. Marcea susţine aberant că Maiorescu a cunoscut sinestezia simbolistă înaintea lui Baudelaire în *Correspondences*. Apologetism în chip de protocronism, lăsare în voia valului naţional-comunist (o explicaţie acolo camuflată, autocenzurată, în context). Simion Ghiţă a scris o carte ca să arate facila evidenţă că Maiorescu „n-a avut filozofie cu adevărat”. De unde se deduce că apologeţii dau de lucru pseudo-denigratorilor. Z. Ornea însă scrie ştiinţific şi interesant despre formele fără fond în *Junimea şi junimismul*, 1975, pp. 162-191. Va să zică istoria literară (nu şi critica?) este şi ştiinţifică, deşi nu propriu-zis ştiinţă… Al. George crede că T. Maiorescu respinge formele străine ca stricăcioase, numai că s-a revizuit în 1870, cu unele exemple, ca acela despre

constituţia adecvată pe viitor la popor, o cedare accidentală, întrucât în 1883 el pledează contra schimbării instituţiilor şi legilor. Refuzul devine acceptare pe criteriul adecvării progresive a formelor la fond. „Teoria junimistă a caracterului nociv al dezacordului dintre fond şi formă trebuie corelată cu felul ei de a înţelege posibilităţile de adaptare a fondului la o anumită formă – atunci când junimiştii au fost siliţi să admită că procesul acesta, contrar părerilor lor, se produce totuşi." Faptul nu schimbă, să spunem aşa, fondul teoretic, acela că Maiorescu „a condamnat formele fără fond". Existenţa unui fond minimal îngăduie împrumutul formal. Al. George constată gândirea progresivă a teoreticianului, contradictorie, ezitantă, la nivel de ansamblu. Ideea despre formele private de fond nici nu i-a venit lui în minte. Al. George ştie (era pe-atunci singurul?, o ştie şi Paul Cornea în *Aproapele şi departele*, poate şi alţii) că fiul, Titu, a preluat de la tatăl său, Ioan Maiorescu, dintr-o expresie ocazională a acestuia, teoria formelor fără fond.

Liviu Rusu nu (arată că) citeşte întreg scrisul lui Titu Maiorescu. Nimic, aşadar, de pus în paranteză. Dinspre direcţia lui Rusu (dar, am văzut, şi a altora), Al. George îşi mută atacul, chiar intensificat, asupra lui T. Maiorescu. Ce i se poate recunoaşte este examenul exclusiv de context, fără o revizuire actualizantă, de placare mortuară a prezentului asupra trecutului.

Al. George demitizează sau demistifică un T. Maiorescu îndrumător, gânditor al unui curent larg, el fiind recunoscut doar drept unul dintre contributorii la un fenomen spectral şi nu unilateral, divers şi nu advers. În fapt, el devine doar un aderent la o teză şi nu un propunător al ei. Ş. Cioculescu (citat cu articolul *Critica de directivă*, din 1941, inclus în *Aspecte literare contemporane*, 1972, cf. pp. 643-4) scrisese că „Titu Maiorescu n-a creat curentul literar junimist", cu referire restrânsă la literatură, el doar a înţeles geniul personal al lui Eminescu, Creangă, Caragiale. (Raportul cu orice curent îi apare lui Al. George practic impropriu, deşi teoretic îl admite frecvent, am putea spune că teoretic îl practică şi el.)

Exemplaritatea lui T. Maiorescu îi apare discutabilă, parţială. Exemplară cu adevărat pare a fi ratarea, care are şi ea măsura celui care o produce, în funcţie de virtualităţile personale. Maiorescu însă nu are operă „pe măsura personalităţii sale". Al. George îl elimină brutal din spaţiul creaţiei. „Maiorescu n-a avut în nici un fel vocaţia creaţiei". Ce vrea el să se înţeleagă prin creaţie rămâne obscur. Personalitatea nu implică în nici un fel creaţia? Al. George, care pare, în modul cel mai straniu, că îşi renegă sau denigrează creaţia critică, se ştie că îşi promovează acerb creaţia ficţională, de romancier.

T. Maiorescu este în îngăduinţa sa doar o personalitate de context strict autohton, una printre atâtea altele, nici măcar sau nicidecum un *primum inter pares*, alţii dintre contemporani fiindu-i superiori. „Hasdeu, Odobescu, Xenopol sunt oameni prin care cultura română dialoghează de la egal la egal cu cea europeană." Dar T. Maiorescu dialoghează şi el în scris cu gânditori, creatori europeni, iar cei trei crai de la răsăritul gândirii româneşti salutaţi aici nu au avut totuşi un dialog propriu-zis recunoscut cu nume prestigioase ale continentului nostru de posesie şi obsesie. În general, cei mari ai noştri, se cunoaşte că se bagă în seamă mai cu seamă printr-o mobilitate naţională.

T. Maiorescu revine la „elementaritate", constată Al. George, prin E. Lovinescu, el nu are ca Eminescu demonul creaţiei. Ce să înţelegem prin elementaritate, ceva exclusiv peiorativ, nu şi esenţial? Iar Eminescu să fi fost potopit de complexitate şi extras total din elementaritate? T. Maiorescu n-a înţeles spiritul culturii franceze, constată Al. George, de data aceasta prin G. Călinescu, felicitat pentru exactitate. Dar şi asta se poate discuta. Germanitatea pare a-i acoperi francitatea. Iar cele două, extensiv vorbind, nu se opun, se completează şi într-o măsură chiar se suprapun.

Dacă nu există aici o banală şi nefastă eroare literală, T. Maiorescu este redus la a(l)titudine critică. „Maiorescu a fost expresia cea mai desăvârşită a atitudinii critice.” El susţine o „critică de altitudine”. E, adică, un simplu cititor reactiv. Ori reacţionar. Împrumută, cam abuziv, o poziţie înaltă. Dar din critică este aproape eliminat de Al. George, pentru care rămâne un cultural de context, unul privilegiat, cu harismă, aproape un vrăjitor, cam acest tip de personaj impunător: „socotim că personalitatea lui, de importanţă prevalent culturală, va interesa în primul rând biografic, prin relaţiile cu contemporanii, ca un punct de răscruce de drumuri”. Omul T. Maiorescu este luat de parvenit social, ca universitar şi avocat, de publicistul care va îndemna la contemplarea părţii pozitive a parvenitului, aceea de a se smulge din închistare şi inerţie. Avocatul critic Al. George devine procuror al criticului avocat T. Maiorescu. Îi elogiase onestitatea (altcum arătată cu fisuri), îi critică drastic profesionalitatea arogată ori, prin alţii, prezumată. Unul dintre aceştia este chiar admiratul (cum poate admira el) E. Lovinescu, în chip de apologet mistificator: „marele critic al literaturii româneşti, prin complexitatea şi puritatea sa, rămâne E. Lovinescu”. El l-a folosit pe T. Maiorescu „întrucâtva partizan şi unilateral”, ca apărător al „autonomiei esteticului”. Al. George repetă programatica (doar a sa?) nevoie de „temeiuri noi de înţelegere”. De actualizare, de revizuire? Posibil, dar probabil nu printr-o abordare pur critică, ci istorico-literară. Un reper rămâne pentru el, desigur, monografia lui E. Lovinescu. Citit mai mult pe dos decât pe faţă.

Din *Titu Maiorescu şi discipolii săi*, alt articol din cartea sa apărută în 1980, aflăm, nu ca o mare surpriză, că nu toţi *convorbiriştii* care l-au criticat pe Gherea îi sunt cu adevărat emuli pretinsului, de fapt, mentor junimist. N-ar fi ştiut să şi-i facă, pe acei emuli. Are falşi discipoli, aşa cum şi-i dorea, inferiori. G. Călinescu l-a numit în 1947, „cu o genială intuiţie”, „Platon academizând printre ciraci”. Contează şi cum s-au poziţionat aceştia. „Victima” îşi inspiră „călăul” până nu mai respiră. Pompiliu Eliade, notează Al. George, îi este „mentorului” (ca să-l numesc şi eu cu termenul stereotip) „cel mai devotat şi obligat elev”. Epistolierul T. Maiorescu apare laconic, banal, ironic, zdrobitor, şi cel mai frecvent el rupe dialogul. Ciracii există eventual în conştiinţa lui narcisistă. Admiratul nu le împrumută – de fapt ei le refuză – şi idei. Să fie chiar idei? Al. George le concede pentru un moment existenţa în mintea şi scrisul junimistului principal, nu şi principial. Chiar admiraţia le trece repede „ciracilor”. În adversitate. Sau în *adversaritate*. Al. George foloseşte cuvântul, scrie într-o carte ulterioară a sa un eseu cu acest titlu. Divorţul lor nu este lipsit de durere. Cel mai afectat apare Duiliu Zamfirescu. Excepţie de fidelitate fac S. Mehedinţi şi Rădulescu-Pogoneanu. T. Maiorescu nu are „o echipă credincioasă”. Întrebarea este dacă şi-o dorea.

La Bucureşti a existat maiorescianism, nu junimism, crede Al. George. Nu e vorba de cuvinte cu bătaie doctrinară. Sensul ar fi acela că T. Maiorescu s-a izolat, iar ideologia comună a junimismului ajunge abandonată. Oricum, junimism şi maiorescianism admit doar anumite apropieri, nicidecum identificări.

L. Rusu este scos din nou în afara dialogului cu critica: „nu e un om al dialogului”. Îi scapă mai întâi dialogul cu scrisul lui T. Maiorescu. Se sustrage programului critic comun (şi lui Al. George): L. Rusu nu face o *nouă* şi *revelatoare* lectură a lui T. Maiorescu. Al. George loveşte în erori, chiar şi în unele mult ţipate. Erori sau poate doar pretinse erori. Cum este aceea că Maiorescu nu are pregătire filosofică. Nu că n-ar fi filosof, dar că pur şi simplu n-ar fi citit, studiat, asimilat deloc filosofia, ceea ce este nedrept spus. Lui Maiorescu nu i se contestă însă pregătirea juridică. Poţi fi jurist, dar nu filosof, în ambele cazuri fără a avea o doctrină personală. Fapt ce s-ar cere mai bine discutat. Distanţa dintre filosof şi pedagog în filosofie are toate şansele să nu se restrângă. Profesorul de filosofie T. Maiorescu nu e filosof, din lipsă de vocaţie şi copleşit de viaţa din afara gândirii aprofundate. I s-ar potrivi dictonul, automat notat de Al. George, *Primum vivere, deinde philosophari*. Dar disociatorul pare a

exclude şi acest *deinde*. Omul înlătură creatorul, se sugerează, se spune chiar. Lipsit de acces la obiectivitate, adevăr, unitate, armonie, continuitate, emoţional mult mai mult decât raţional, deşi nu la modul comun, banal, izolaţionist. Dar, totuşi, un fel de sclav al sinelui biografic. Omul l-a alungat pe creator, potrivit „logicii" radical-exclusiviste a lui Al. George. Nu doar l-a încurcat, l-a anulat. T. Maiorescu ajunge „stăpânit de cel mai acut subiectivism, pasionat şi nedrept, de multe ori vindicativ". El are „o alcătuire lăuntrică ciudată şi contradictorie". Ciudăţenia sufletească şi-o dezvăluie în iubirea „exaltată, neverosimilă" pentru sora lui, Emilia, ca şi în „raporturile cu tatăl său". Fondul alterat al familiei i-a imprimat forma scindată. T. Maiorescu „nu este deloc un om dominat de principii, ci de puternice porniri afective". Ai zice că afectivul nu posedă organul gândirii. Al. George, extremistul, bovaricul moderat, şterge cu propria reflecţie gândirea existentă şi în afara principiilor. Închide gândirea în principiu. Sau din principiu!? Condamnă majoritatea umană la afectivitate, ca şi cum afectul ar fi inferior, la mintea oricui, şi nu, el însuşi, gemelar gândirii. Mereu, el vede personajul şi nu personalitatea, omul şi nu creatorul. Performanţa lui T. Maiorescu ar fi exemplară şi paradigmatică în ordine perfect psihologică. Junimistul ar avea, în secolul 19, sufletul cel mai „complex" şi „contradictoriu". Materie bună, iată, dar numai pentru biografi, eventual şi pentru romancieri ori dramaturgi. Gânditorul ar fi fost un (di)simulant: „folosindu-se doar de principii", într-o lucrare (ori lucrătură) „plină de contradicţii". La plural. La singular, din titlu, îl va aborda N. Manolescu, în *Contradicţia lui Maiorescu*, din 1970.

Ca atare, T. Maiorescu nu devine un teoretician şi un director literar. Al. George nu vrea să se singularizeze, se alătură (pentru a-i spune *în lături* lui Maiorescu!), notează el, lui Ş. Cioculescu sau Al. Paleologu, acesta citat extensiv din *Spiritul şi litera*, pentru constatarea unui Maiorescu temperamental, iar nu teoretician. Hulita, mai peste tot, teorie, are în cultura română o *adversaritate*, ca să reiau termenul inventat de Al. George, mai mare decât prin alte părţi. Ne condamnăm şi mutilăm mai mult decât alţii la orbecăire, de teama presupusei sau pretinsei noastre anulări pe calea teoretică…

În *Incontestabilul Maiorescu*, alt articol din carte, plecând de la sinteza lui N. Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu* (1970), peste care trece în zbor, Al. George se cramponează de faptul că şi aici, dacă nu aici mai ales, T. Maiorescu trece drept un „ctitor" critic – şi, de fapt, nu numai –, în timp ce anterior E. Lovinescu şi alţii „i-au acordat un rol de frână lucidă şi logică într-o epocă de ameţeli şi de confuzii". Ctitor, în limite semantice rezonabile, poate să însemne nu doar iniţiator, dar şi fondator, întemeietor, pe urme vagi. Un ctitor impune, consolidează, nu şi, ori nu doar, începe şi inventează. N. Manolescu, cum e ştiut, recunoaşte aproape discreţionar nu pe cine are prioritatea, dar pe cine reuşeşte să impună o idee, un concept, un fenomen. Ecoul public ajunge în ce-l priveşte criteriul construcţiei spirituale. Pe de altă parte, luciditatea şi logica, opuse de Al. George ameţelilor şi confuziilor, adică suficienţei şi blocajelor, nu sunt departe de o întemeiere prin adevăr. Iar adevărul rămâne şi pentru Al. George criteriul primordial al domeniului critic. De adăugat: al oricărui domeniu. Pe scurt, un ctitor bun foloseşte într-adevăr luciditatea şi logica pentru a opri un curs anemic şi păgubos al lucrurilor.

Al. George minimalizează, până la eliminare, şi acest rol, care-i părea anterior acceptat, de eficient „frânar". Îl trece pe refuzatul „ctitor", ca vehicul cultural, pe dreapta sau îl garează cu suficienţă. O suficienţă, pesemne, de esenţă liberală, sau naţional-liberală, autohtonă, afirmată în ipoteza, dată ca certitudine, că de fapt în epocă multe „se soluţionau de la sine". Al. George ilustrează de pe acum, punctual, în trecere, un liberalism echivoc, deopotrivă activist şi pasivist. Iată un alt fel de a spune că orice lucru se face prin el însuşi. Formulă activist-pasivistă, deci, trimiţând la aceea cunoscută din expresia „prin noi înşine".

Care a fost în formă şi în fond *acţiunea* (cuvânt recurent la Al. George, când analizează personalitatea – să-i zic – creatoare) lui T. Maiorescu? El îi recunoaşte doar „acţiunea (…) de suprafaţă, adică culturală; ea nu a fost determinantă pentru conştiinţa scriitorilor". Un cultural şi nu un estetizant, deci, este aici propus. A apăsat astfel pe forma dispensată de fond. Golită, literar, ea ajunge gonflată cultural. T. Maiorescu „a dat o formă radicală acţiunilor sale". Nu este, subliniază, un „iniţiator". Ctitori sunt în cultură Heliade, Hasdeu, nu şi T. Maiorescu, cel care „reprezintă o fază secundă, am zice: de maturitate a culturii", cum constată E. Lovinescu în *Memorii, III*, invocat şi aici în sprijin.

Ocazia îl determină pe Al. George să expună iar modul în care înţelege critica literară. Restrictiv, să o pună în raport cu creaţia literară. El nu recunoaşte, ca N. Manolescu, şi nici nu susţine critica, pentru Al. George, pretins creatoare. De ce nu este şi critica creatoare ori chiar o formă de creaţie, am vrea să aflăm de la el, dar nu o face. Sau răspunde oblic. Evident negativ. Întreabă „ce este critica, un manifest sau un epilog?" Primează sau urmează în relaţie cu literatura de imaginaţie (imaginând că domeniul critic îi este acesteia interzis)? Afirmă că Maiorescu însuşi recunoaşte criticii un rol secund, nu creator. Creaţia să fie mai cu seamă un fapt de primordialitate, iniţiere, ctitorire? Pesemne.

Creaţia a fost pusă deasupra criticii de „spiritele funciar anti-maioresciene (care) au fost oameni de felul lui Heliade, Hasdeu şi Iorga". Înseamnă că Maiorescu, punând şi el creaţia deasupra criticii, recunoscându-i criticii un rol secundar, este şi el anti-maiorescian? Pesemne. Ba chiar sigur. E doar una dintre contradicţiile sale. Dar a privilegia creaţia înseamnă cumva a nesocoti estetica. S-ar putea deduce. Al. George remarcă faptul adevărat, şi totodată curios, crede el, că G. Călinescu pe cei trei i-a admirat, „deşi admitea principial radicalismul estetic al lui Maiorescu". E cu adevărat contradicţia esenţială a lui Călinescu. El nu are sau nu respectă principiile pe care însă le arogă. Dar nu notase altundeva şi Al. George, pe urmele lui Al. Paleologu, că Maiorescu rămâne temperamental şi nu principial? Prin urmare, contează nu doar ce spui şi faci să primeze, dar şi ce împlineşti din ce pretinzi a urma.

Critica este totuşi un moment al creaţiei, recunoaşte chiar şi Al. George. Atunci de ce o izolează de aceasta? „Artistul îşi dă seama că nu critica e creatoare." Nu-i şi artistul un critic implicit? Artistul şi criticul, fie individual, fie în grup, greşesc colaborând? Recunoscându-şi identitatea şi socialitatea, limitele în delimitări şi interferenţe? Al. George se simte chemat să-i pună pe fiecare într-un alt colţ, ca urmare să-i încolţească, dar să-i ordoneze: mai întâi creatorul, doar apoi criticul.

Există o „insuficienţă" a spiritului critic în raport cu creaţia, iată convingerea lui Al. George. Se poate crede aşa ceva, la modul ideal? Pentru că în realitate există preponderent cazuri de insuficienţă a spiritului creator în raport cu critica. O suficienţă, adică o neînţelegere. O are şi Al. George? S-ar spune că da.

În totul, în cultură, ca şi în critică, precum în politică, T. Maiorescu îi apare lui Al. George drept un consecvent conservator. Aceasta rămâne vocaţia lui profundă. Este un tip de cultural măsurat şi circumspect. Un lucid purtat de adevăr, greu de atins şi mai ales de asimilat, de păstrat. Dar se-ntâmplă aproape oricui să cunoască astfel de dificultăţi. „Maiorescu înseamnă în cultura română o primă afirmare a prudenţei strategice în disputa de idei." Aşadar, măcar o anumită priză la idei tot are. Nu are idei proprii (recunoscute *criticului* Ion Caraion!), dar apropriază idei. Nu le induce ori deduce, dar le conduce. Ele se tulbură ori îl tulbură, când le rostuieşte în relaţie cu unii autori şi textele lor. S-ar zice că le foloseşte ca miticul Procust propriul pat. Nimeni şi nimic nu i se potriveşte. Că T. Maiorescu a victimizat pe unii ca Heliade, Bărnuţiu, Sion şi că devine foarte sever, negativist, Al. George observă şi prin T. Vianu.

Luat de alţii, de la E. Lovinescu în urmă, drept fondatorul criticii literare româneşti, T. Maiorescu este recunoscut de Al. George ca fiind aproape lipsit de vocaţie profesională, mai curând un neavenit. „Făcând distincţia între spiritul critic şi cel de criticare, am afirmat că pe acesta din urmă Maiorescu îl poseda infinit mai mult decât pe primul." Îl vede pus pe harţă în critică şi nu ca pe unul care trasează harta domeniului. Aşa crede Al. George, criticul care se renegă, deşi rămâne pus deopotrivă pe harţa şi pe hartă în branşa criticii…

Al. George scrie aici despre sine pentru a-şi motiva autoexcomunicarea: „un om cu o activitate sincopată (cum e autorul acestor rânduri) nu e critic". Să fie criticul veritabil legitimat exclusiv de continuitate? Să spunem că nu generalizează: ar însemna că toţi criticii coexistă într-un bloc ierarhic. Dar nu este cât se poate de reală şi de frecventă tocmai discontinuitatea, chiar în cazul carierelor semnificativ împlinite? Nu ignor intenţia şi capacitatea de cuprindere a întregului scris literar dintr-o limbă, deşi mă întreb cum va mai fi el posibil în timpul care augmentează biblioteca exhaustivă a literaturii. Elogios, Al. George admite: critic este N. Manolescu, unul „de factură antimaioresciană", pentru că el „dă o replică totalităţii creaţiei", „cu strălucire". (Acolada va fi întoarsă de N. Manolescu într-un articol-necrolog despre Al. George: strălucirea critică îi apare evidentă şi în cazul criticului, literar, parţial – totuşi dorindu-se, etic, imparţial! – şi sincopat.)

Maiorescian ar fi, prin criteriul cantitativ, la scara unei alte perioade literare, Al. George, care constată că T. Maiorescu „a ignorat" parţial literatura epocii lui şi nu a filtrat-o critic, cum susţine Vladimir Streinu. Aşa privindu-i acţiunea critică, T. Maiorescu dă o „falsă imagine" literară. Al. George, pesemne, de asemenea. Însă nu ştiu dacă mai este maiorescian Al. George atunci când susţine că „judecăţile lui sunt de multe ori sub nivelul de înţelegere al contemporanilor săi", ele situându-l aproape în postură de denigrator. (Ne)recunoscutul fondator al criticii estetice îi apare ca lipsit de gust literar. Iar absenţa gustului se arată răvăşitoare în totalitate. Pentru George rămâne evident că Maiorescu distruge, nu revizuieşte. Nu ctitor, ci demolator? Chiar unul dezorientat. Nu deschizător, dar alături, de drumuri. Maiorescu „nu poate fi considerat <ctitor> într-o direcţie a cărei dezvoltare el nici măcar n-o întrezărea".

Un egotist, un „autist", s-ar spune, cultural, el „nu a riscat în nici un fel o ieşire din sine". Nu doar a distrus, dar s-a şi autodistrus. În postura de critic, Maiorescu ajunge propria victimă, dincolo de – în aparenţă, de fapt solidar cu – „neajunsul de a paraliza unele iniţiative".

Lui Al. George i se pare straniu a se susţine, cum procedează N. Manolescu în *Contradicţia lui Maiorescu*, la exact o sută de ani distanţă, o ctitorire, un început la 1870. E o iluzie de întârziat cultural, la Maiorescu, nu întâmplător surprins că Ion Petrovici propune o lucrare precum *O problemă filosofică*. Mă mir că Al. George uită să-l numească nihilist – dar distrugător nu e acelaşi lucru? – pe T. Maiorescu, întrucât el constatase definitiva nerezistenţă la filosofie a „celulei româneşti". Dar T. Maiorescu nu e impostor, cum credea Hasdeu, el are doar „premise atât de contradictorii" şi derulează „o formă de critică ce nu-şi recunoaşte solidaritatea cu obiectul ei". Adică devine şi blocat, şi pe-alături.

Critic atât de viciat, iată, T. Maiorescu *pare* a câştiga înaintea lecturii lui Al. George prin faptul că are „un mare talent literar", un stil propriu, marcat de sobrietate, prin care el poate trece drept „un mare model în proza de idei" (!), posedând şi „o bună ştiinţă a regiei" scrisului. Ce folos, dacă marele talent literar, stilul personal, original, nu-l validează pentru creaţie. Iar ideile, din nou recunoscute temperamentalului – parţial – critic, nu-i luminează vreo cale, nu fac din el un teoretician şi un practician creator, autentic critic…

Greu îţi faci vreo idee, în sensul de părere, chiar şi despre înzestrarea unui *spirit de criticare* ca T. Maiorescu, din citirea lui Al. George, care s-ar fi aşteptat de la el să lase studii

despre Heliade, Kogălniceanu, Hasdeu, Gherea. Un adevărat spirit îndrăzneţ a fost, se susţine în contrapondere, creatorul literar I. B. Deleanu cu *Ţiganiada*. Comparaţia nu prea are raţiune, în dihotomizarea creaţie-critică mereu abilitată de Al. George? De este aşa, ea se repetă. T. Maiorescu apare pus în analogie cu un ficţionar junimist. „Viziunea generală este şi la Maiorescu, ca şi la Caragiale, de o scandaloasă parţialitate." De ce? Nu ştiu dacă o explicaţie ar fi conservatorismul. Fireşte, discutabil. Dar poate că-n esenţă indenegabil. Al. George vine aici cu altă explicaţie: talentul nu opreşte neadevărul. S-ar zice chiar că-l grăbeşte. E o primejdie, pentru un critic, să scrie cu talent, sugerează Al. George, odată cu soluţia de a scrie tern, pentru a fi peren, ca să nu zic chiar etern. N-ar fi cazul. E şi el un sceptic, convins de uzajul, nu doar învins de uzul literaturii. Dar despre perimarea scrisului, pe genuri literare, se cade a relua lectura…

Purtător de adevăr, cum se crede – că i se cade –, Al. George intră în dispută şi cu succesorii în critica şi istoria literară ai lui T. Maiorescu. Dintre victimele acestuia, el constată că s-au recuperat doar doi, Sion şi Urechiă. Urmează dialogul critic atât de polemic, de războinic, victimizator, de la noi sau poate de oriunde. Cine nu e victimă şi cine nu victimizează?

Dintre toţi cei pomeniţi, însă, în cine se întruchipează adevărul? Oricum, etica nu ajută. Al. George recunoaşte moralitatea critică susţinută de E. Lovinescu, dar e încredinţat că „un om de bună-credinţă poate greşi, adică poate să se afle alături de adevăr".

Al. George se agaţă de adevărul existent în el însuşi, în adevăr, dar poate că şi-n subiectul care îl arogă. „Căci adevărul şi numai adevărul sancţionează, legitimează actul critic." Adevărul ca nume; în numele adevărului; adevărul este ceea ce se crede, de către oricine, a fi. Aşa cum îl deţine, Al. George îl îndepărtează pe T. Maiorescu de el. „Or, Maiorescu a fost de multe ori un judecător strâmb, care a izbutit datorită talentului, abilităţii polemice, să pară totuşi că are dreptate." Îl îndepărtează parţial. Lui T. Maiorescu i-a trecut demult momentul. El rămâne pur conjunctural, nu e necesară întoarcerea la el. Nu i se pare un spirit creator, nici un spirit critic de solidă postură, dar e recunoscut – citim printre rândurile fireşte autocenzurate – ca un spirit liberal (conservator). „Exemplul maiorescian e totuna cu un apel la libertatea spiritului, semnul maturităţii unei culturi." Se folosea oare Al. George de T. Maiorescu pentru a-şi exprima liberalismul, tot aşa cum crede el că E. Lovinescu recursese la „mentorul" junimist pentru a-şi realiza crezul estetic? Sunt convins că, măcar în parte, poate fi adevărat.

MATEI VIŞNIEC. SPECTACULAR FANTASIZING

Iulian Boldea, Prof., PhD,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Phantasmal and visionary, anxious and ludic sometimes, exploring both the realms of intimacy and those of the miraculous, the poetry of Matei Vişniec cultivates the hieratic in reasonable doses and the pathos tempered by parodic and ironic reflexes. His Apocalypses have an air of décor and metaphysical rhetoric has a very clear theatrical articulation. Many of Matei Vişniec's poems have the appearance of fables with an underlying moral, where the lyrical tension arises from the slightly parodic assumption of antinomies: diurnal / nocturnal, real, empirical / temptation of the absolute, low / high. Gravity is thus often turned to farce and the tragic sense of existence seems to be embracing the mark of theatricality, of a clever staging of feelings by a textual director endowed with lucidity, and with an acute awareness of the relativity of poetic conventions. The pathos that may be divined in these poems belongs, itself, to the species of badinerie and farce, of ironic revelations of an intelligence that acutely perceives the cracks in the order of the world, as well as the negative appearances of an alienating and mechanical reality.

Keywords: Matei Vişniec, intimacy, miraculous, parody, irony.

Matei Vişniec's poetic universe is steeped in history and mythology, but the presence of everyday concerns is just as urgent. The temptation of allegory has the gift of transmuting commonplace events into mythical projections and, at the same time, of giving ample, serious subjects of indisputable prestige, a certain concreteness that brings them closer to daily life. *Despre Seneca* (*About Seneca*) is such an allegory of a fake and agonizing history, in which the ego seems unable to find its place: "Lovesc şi eu, loveşte şi tata/ iată-ne trecuţi de primul rând de soldaţi/ lovesc şi ei, loveşte şi tata/ soldaţii sunt din ce în ce mai eleganţi/ şi pe măsură ce înaintăm/ în adâncul coloanelor/ suntem serviţi cu lichioruri fine/ şi purtăm discuţii despre Seneca/ şi despre economia politică/ iată-ne ajunşi la capăt/ cu hainele sfâşiate, cu pumnii sângerând/ asemeni celor/ din primele rânduri". About the poetry of Matthew Vişniec, Nicolae Manolescu notes, among other things, the presence of certain features specific to Marin Sorescu at the level of preferred techniques (linguistic farce, badinage, the taste for enormities and for irony, parodic instinct, the temptation to play and so on). However, says the critic, "Matei Vişniec is much more inclined towards seriousness than towards play. In his hands, Sorescu's formula becomes often something else, used by a different temperament. Matei Vişniec is a restrained and sad poet, essentially a melancholic ". Matei Vişniec's favorite space is the city, an area of congestion and of the regular, in which architecture is rather décor, an Eleatic space, where time seems frozen, in which almost nothing happens and people have mechanical gestures, anonymous and anodyne experiences, being therefore ridiculous actors on a small scale stage, having minimal, mechanic reactions. Reality is, rather, as noted by N. Manolescu, a simulacrum, a haunting, imponderable presence, in which, there seems to be almost zero gravity and individuals have the appearance of masks placed over a well restrained nothingness: "Uneori îmi pun costumul cu dungi aurii,/ jobenul înalt, papionul de catifea,/ mănuşile albe, îmi iau bastonul subţire şi/ pipa de abanos/ şi mă

plimb nepăsător prin faţa secundei/ care mârie, mârâie, mârâie// în oraşul cu un singur locuitor timpul are o singură secundă/ ochiul meu vede o singură dată/ urechea mea ascultă un singur sunet/ prin parcul cu un singur arbore/ fac plimbări de un singur pas/ în serile ploioase moartea mea se naşte,/ ruşinată, din capul mirat al cifrei unu/ mă simt vinovat, alerg pe străzile ude,/ mă închid într-o florărie şi rostesc/ un singur cuvânt misterios/ pasărea care trăieşte într-o singură picătură de aer/ mă vede se repede asupra mea şi moare/ la o singură bătaie de aripă de mine// pentru o singură secundă/ mă simt cuprins de dorinţa de a călători/ intru în sala de aşteptare, mă aşez/ în unicul, înfricoşătorul scaun uriaş// trenul cu o singură fereastră/ şi cu o singură trecere prin univers/ se apropie".

Many of Matei Vişniec's poems have the appearance of fables with an underlying moral, where the lyrical tension arises from the slightly parodic assumption of antinomies: diurnal / nocturnal, real, empirical / temptation of the absolute, low / high, as in the poem *Fereastra* (*Window*) , where the suggestion of remoteness and of the height conjugates with the approach of the ideal that contradicts an alienating reality undermined by the germ of isolation and confinement: "Pasărea, mirată, înduioşată/ şi-a luat gheara din burta mea/ şi-a ridicat ciocul din gîtul meu// m-a lăsat acolo, în patul răvăşit/ şi s-a învîrtit prin odaia mea/ s-a izbit cu icnete/ de pereţii mei// după aceea a dat de fereastră/ şi s-a gîndit mirată la fereastră/ nu mai întîlnise niciodată o fereastră// ar fi trebuit să-i spun fereşte-te/ orice fereastră e perfidă şi înrăită, nu/ poţi să ştii unde duce, încotro te aruncă// dar şi eu eram înrăit, uram/ pasărea/ şi n-am scos un cuvînt, am lăsat-o/ să-şi întindă aripile şi să se piardă în văzduh". Or the poem *Corabia* (*The Ship*) in which, beyond the apparent layer of meaning, one finds deeper meanings of the human condition, a certain gravity of meditation, an amplitude of poetic knowledge that does not deny the world's major meanings: "Corabia se scufunda încet noi ziceam/ şi ce dacă se scufundă corabia şi mai/ ziceam orice corabie se scufundă/ într-o zi şi ne strîngeam mîinile/ ne luam rămas bun// dar corabia se scufunda atît de încet/ încît după zece zile noi cei care/ ne-am dat mîinile/ încă ne priveam / ruşinaţi şi ziceam nu-i nimic asta-i/ o corabie care se scufundă mai încet/ dar pînă la urmă se scufundă iat-o// dar corabia se scufunda atît de încet/ încît după un an încă ne era ruşine/ nouă celor care ne-am dat mîinile şi/ în fiecare dimineaţă ieşeam unul cîte unul / măsuram apa hm nu mai e mult se/ scufundă încet/ dar sigur// dar corabia se scufunda atît de încet/ încît după o viaţă de om încă/ mai ieşeam unul cîte unul şi priveam/ cerul şi măsuram apa şi scrîşneam din dinţi/ şi spuneam asta nu e o corabie/ aste e o.../ asta e o...".

The privileged theme of poems of this kind is that of expectation, as noticed by N. Manolescu, but it is a fake expectation, filtered through the playful ceremonies of fantasy, with a large dose of parody and irony. Gravity is thus often turned to farce and the tragic sense of existence seems to be embracing the mark of theatricality, of a clever staging of feelings by a textual director endowed with lucidity, and with an acute awareness of the relativity of poetic conventions. The pathos that may be divined in these poems belongs, itself, to the species of badinerie and farce, of ironic revelations of an intelligence that acutely perceives the cracks in the order of the world, as well as the negative appearances of an alienating and mechanical reality: "Ce frumos era odinioară/ când eu şi kîinele oraşului, /Leukodemos// ne plimbam zile în şir/ pe străzile ude// şi ne plângeam că aritmetica, filosofia/ ştiinţele umaniste/ au ajuns într-o completă decădere/ de obicei pe străzile ude începe să plouă/ şi multă vreme/ şi multă vreme/ şi multă vreme, eu cu Leukodemos/ adăpostiţi sub una din porţi/ ne plângeam de cumplita decădere a gramaticii/ şi a retoricii şi a botanicii în general// mai târziu începea o furtună grozavă/ oraşul se scufunda încet în faţa noastră/ şi din noroiul final mai apăreau/ câţiva clăbuci// atunci ne plângeam de cumplita decădere/ a arhitecturii şi a artelor frumoase" or, in another poem where automatic machines receive a life of their own, biological reflexes and even an autonomous consciousness of being: "Eu sunt automatul de limonadă/ iată, am ajuns la conştiinţa de sine/ sunt viu, domnilor, nu râdeţi/ prin

meditaţii şi exerciţii subtile/ am ajuns ceea ce sunt// dar am o singură întrebare/ este adevărat că în partea opusă a străzii/ se află o gaură neagră, imensă/ care înghite mii de ace cu gămălie/ în fiecare secundă?// această întrebare mă tulbură/ poate că mai sunt lucruri pe care/ nu le înţeleg eu, domnilor/ am avut o copilărie grea şi întunecată".

In *Femeia uriaşă* (*The Giant Woman*) we deal with a perception of reality falling under the species of the terratomorph and the monstrous, in a vision in which the fantastic mixes, in indefinite doses, with realistic detail. The poet's eye, attentive at the cracks in the world order, at the anomalies in the state of things, is constantly on alert, assuming the role of noticing the malformation, of perceiving the unusual, of recording the bizarre and the incoherent: "Eram singuri pe insula cea pustie/ eu şi femeia uriaşă// dimineaţa, în pădurea tăcută/ vînam cîte o pasăre gînditoare/ femeia uriaşă punea capcane/ pentru peştele prost şi gras// la prînz aprindeam focul/ şi prăjeam carnea dezgolită/ ne întindeam sub arborele visător/ şi priveam cerul burduşit cu planeţi // doar spre seară, Doamne, spre seară/ ochiul femeii uriaşe începea să se rotească/ ţintuindu-mă tot mai adînc iar degetele ei/ se clătinau prin aer şi vocea ei se auzea/ dezmierdîndu-mă/ pe deasupra acelor ape". In the poem *O iluminare*, we come across the same thrill of the unknown, the same vision of the miraculous and of the distance to the preestablished order of things. An intimation of transcendence lurks here, and between body and spirit there is a perfectly articulated parallelism, just as between the levels of existence, between below and above, between the empirical and the sacred, parallelisms are more readily established than we are inclined to believe: "Pe şoseaua plină de noroi/ autobuzul nostru s-a izbit aseară / de un animal ciudat, un animal/ spun specialiştii/ cum de mult nu mai trăieşte pe planeta noastră// noi, cei o sută de călători/ am coborît iluminaţi / şi am stat de veghe lîngă trupul ud al animalului/ pînă cînd acesta mirat şi obosit de singurătate/ şi-a dat duhul cu un zvîcnet uşor// atunci am văzut cu toţii / că duhul animalului semăna perfect / cu animalul, cu ploaia şi cu noroiul/ semăna foarte bine cu întinderea cîmpului/ şi mai semăna de-a dreptul izbitor/ cu şoferul autobuzului/ şi cu fiecare dintre noi".

Referring to the poetry of Matei Vişniec, Radu G. Ţeposu emphasizes the drama of the poet tormented by anxiety, by the convulsions and benefits of the word, but also by the frustrations caused by the opposition between mind and body, between inner revelations and a disaggregating reality, with meanings turned upside down, mined by anomia, desecrated once and for all: "The hieratic universe of poems is often struck by unpredictable, terrifying hallucinations, that bring an air of metaphysical comedy to the fantastic scenery. Knowledge is resorbed in such cases, into an ecstasy of wonder, reactions melt into imponderable, celestial mechanics, with phantasmal convulsions. This air of calm confusion, of ironic redemption that shrouds the powerless being, turns the poetry of Matei Vişniec into a perfect transcript of civilized despair, in which intelligence acts as an anesthetic."

The poem is, for Matei Vişniec, a gnosiological tool and at the same time, a being equipped with its own physiology, with a fictional metabolism that can not be circumvented and with a monadic, autotelic, structure, in a certain sense. The most relevant example is *Poemul care se citeşte pe sine*: "Poemul se întoarce asupra sa/ şi începe să se citească pe sine/ se descifrează încet, pătrunde în adâncul său/ cu sfială, zâmbeşte, scoate un ţipăt de uimire// pe măsură ce poemul se citeşte pe sine/ el se înţelege pe sine şi dispare încet din univers// poemul se opreşte o clipă, se uită în spatele său/ la cele citite: nu vede decât/ o dâră albă şi subţire care la rândul ei/ se topeşte în cenuşa deasă a zilei// ai să dispari, ai să dispari pentru totdeauna/ urlă cuvintele care au mai rămas necitite/ n-are nici un rost să dispari/ îi şopteşte poemul/ duhul poemului, speriat, zbârcit ca o lămâie/ dar poemul rânjeşte groaznic şi din nou/ se aruncă asupra sa precum gândacul/ asupra firimiturilor de pâine/ poemul se îndârjeşte, pătrunde în/ propriile sale măruntaie înghiţindu-le cu urlet/ din această pătrundere nu rămâne decât nimicul - alunecos şi rece// poemul e nebun, se înţelege pe sine şi/ se citeşte pe sine

până la ultima suflare/ până când ultimul cuvânt cade în genunchi/ şi urlă de durere, sunt ultimul cuvânt,/ îi spune, ai să mori o dată cu mine// poemul e trist, e golit deja de toate/ cele citite, se repede asupra ultimului cuvânt şi îl citeşte aşa cum osânditul/ citeşte ultimul zâmbet de pe faţa călăului// se aude un ţipăt suav, o lovitură de aripă/ albul care se întinde peste tot/ ceaţa şi acoperişurile pline de apă/ sunt tot ce a mai rămas din poem".

Phantasmal and visionary, anxious and ludic sometimes, exploring both the realms of intimacy and those of the miraculous, the poetry of Matei Vişniec cultivates the hieratic in reasonable doses and the pathos tempered by parodic and ironic reflexes. His Apocalypses have an air of décor and metaphysical rhetoric has a very clear theatrical articulation. Notations are, as has been said, sober, neutral, lacking broad gestures, rather impersonal visions of a lyrical self fond of damnation ceremonies and of the ritual of aesthetic expiation.

BIBLIOGRPHY

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005; Romulus Bucur, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii '90*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000; Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999; Paul Cernat, *Avangarda românească şi complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, 1970; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002; Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii"*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008; Marin Mincu, *Poezia română actuală. O antologie comentată*, I, Ed. Pontica, Constanţa, 1998; Marin Mincu, *Avangarda literară* românească, Editura Minerva, Bucureşti, 1999; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1996; Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*, Ed. Dacia, 1976; Mihail Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Ed. Cartea Românească, 1974; Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996; Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1996; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, 1989Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993; Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțata de către Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

DAYDREAMING AND LOVE (MARINA STROICI)

Al. Cistelecan, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The article describes the biography and anlysis the poetry written by Marina Stroici, trying to reveal a side of the history of Romanian literature never before explored systematically – the Transylvanian feminine lyrical sensibility.

Keywords: Marina Stroici, Manuela Cernat, Gheorghe Boldur, love poetry, loneliness, dreaming.

Anda Boldur, fiica Marinei Stroici, a fost o femeie foarte frumoasă. Manuela Cernat, nepoata Marinei Stroici, e o femeie foarte frumoasă. Oricît nu m-aș pricepe eu deloc la genetică și oricît de imprevizibilă și ilogică ar fi aceasta, cred că se poate presupune fără nici o teamă că și Marina Stroici[1] va fi fost o femeie foarte frumoasă. Și chiar era. În orice caz, așa ne asigură, în memoriile sale, fiul Marinei, Gheorghe Boldur-Lățescu; ba era, zice el, chiar într-atît de frumoasă încît, la 21 de ani, cînd surorile își pun în gînd s-o mărite (căci era, după standarde, deja tîrziu), se constată că "nu exista /…/ nici un *candidat* demn de inteligența și frumusețea surorii lor".[2] Eșecul acestui proiect e evitat, totuși, grație fratelui Manole (viitor campion european la tir și ministru al sporturilor sub Antonescu), care-și aduce, în vizită țintită anume, un coleg de la Școala Specială de cavalerie din Sibiu, pe junele locotenent Ionel Boldur-Lățescu, urmaș al vornicului Boldur, cel care i-a bătut pe leși la Lențești, în 1497.[3] Întîlnirea, zice fiul Marinei, a fost electrică absolut, iar "surpriza Marinei fu de nedescris" în fața acestui "tînăr ofițer înalt, subțire" și care "arăta superb în uniforma lui de roșior." Ba părea chiar "un adevărat Făt-Frumos coborît din povești".[4] E dragoste subită și învăpăiată, dar cu ritual romantic lung și candid, concretizată numaidecît într-un schimb de scrisori de mare discreție și suavitate, în care Marina se plînge, totuși, că "suferința singurătății e tare grea."[5] Singurătatea nu va dura însă mult, căci peste un an, în 1922, cei doi se vor căsători.[6] Ionel făcea parte din lotul național de călărie, alături de tatăl lui Cristian Țopescu, și era aghiotantul lui Antonescu, directorul Școlii sibiene (care-l și demite după însurătoare, pentru că nu l-a consultat la căsătorie;[7] un asemenea aviz e, probabil, tot ce mai rămăsese din *jus primae noctis*). Orfan de ambii părinți și sărac,[8] Ionel e, cu toate astea, mîndru nevoie mare și, cu eclatant cavalerism și emfază idealistă, refuză dota propusă de socrul moșier.[9] Conu Gheorghiță, mirat oarecum de țîfna ginerelui, dar cinic de felul lui, îi acceptă jocul,[10] ceea ce

[1] După Marina Stroici și *Singurătatea* ei din 1943, apărută la Editura Cugetarea-Delafras din București, a trebuit să trimit pînă la Paris-Bulac (biblioteca universității de acolo pare să fie singura care mai are cartea Marinei) – și încă nici nu i-am decontat cheltuielile de drum șcl lui Daniel Ilea, care va rămîne cu mulțumirile cuvenite unui gest spontan de amabilitate. Exemplarul de la *École Nationale des langues orientales vivantes* e dăruit de Elena Văcărescu; Marina i l-a trimis abia la 15 aug. 1946, cu frumoasă – firește – dedicație, pe care-mi permit s-o reproduc: "Domnișoarei Elena Văcărescu, pentru care am avut întotdeauna cea mai adîncă admirație, socotind-o ca o mîndrie națională, acest modest dar însuflețit omagiu din partea autoarei".
[2] Gheorghe Boldur-Lățescu, *Memorii. Patru generații. Amintiri,* Editura Universal Dalsi, București, 2008, p. 7.
[3] Idem, ibidem.
[4] Idem, p. 8.
[5] Idem, p. 10.
[6] Idem, p. 16.
[7] Idem, p. 14.
[8] Idem, p. 8.
[9] Idem, p. 16.
[10] Ibidem.

n-a fost, firește, deloc bine pentru tînăra familie. Eroismul sentimental și idealistica amoroasă dăunează grav uneori.

Că Marina s-a măritat atît de ”bătrînă” (se născuse la 24 martie 1900, în Iași, ”în ziua de Buna Vestire”;[11] moare la București, în 1992), nu-i chiar a se mira. Dincolo de frumusețea și inteligența ei (calități care, în exces, nu favorizează la căsătorie), mai era și izolarea la Volovățul de pe Prut, unde era moșia Stroicilor (coborîtori din Luca Stroici).[12] Își face studiile la pensionul Humpel, din Iași, dar de pe la 16 ani (deci tocmai cînd nu era cazul) stă doar la Volovăț (era cel mai mic copil dintre cei șapte ai familiei Stroici și probabil că moșierul era mai posesiv cu ea),[13] unde n-avea nici măcar lumină electrică (darmite prieteni!), deoarece Conu Gheorghiță ”era /…/ un neprieten al noutăților, în ciuda studiilor sale de Drept urmate la Paris.”[14] Cum altceva nu era de făcut, Marina ”citea mai tot timpul, din cînd în cînd vîna și adesea visa cu ochii deschiși.”[15] Era vînătoriță performantă, într-atît de versată încît nu numai că-l va întrece pe Ionel la o vînătoare de iepuri, dar îl va întrece și pe Manole, cît era el de campion la tir.[16] Peste toate, mama Marinei, ”Coana Maricica,” fuge de acasă (la 50 de ani!, pe cînd Marina avea 14), împreună cu meditatorul copiilor, cu care se și căsătorește la Cernăuți.[17] (Coana Maricica era femeie spectaculară, cu gust pentru aventură și pentru gesturi supreme de roman cu domnițe rezolute: cînd s-a măritat, ca să aleagă între pretendenți, și-a aruncat inelul într-un tufiș, dîndu-le test să-l găsească; Conu Gheorghiță a fost mai ager și l-a găsit primul.[18]) După divorțul părinților, atmosfera de la Volovăț devine de-a dreptul ”sumbră”[19] iar Marina iese în lume doar după ce începe primul război, cînd tatăl (care era atunci senator conservator și va deveni vicepreședintele Senatului) o duce la Iași și o predă Martei, cea măritată cu D. Gusti. Aici mai vede și Marina lume, căci în casa Martei veneau mereu Ion Petrovici, George Enescu ș.a.[20] După război, viața Marinei se întoarce la aceleași ”citit, vînătoare și visare” de la Volovăț (la care se adaugă acum ”cîteva încercări de a scrie versuri”).[21] Monotonia de la Volovăț durează pînă cînd Ionel o duce cu sine la Sibiu. Dar nici la Sibiu nu-i prea bine, căci Antonescu îi alerga toată ziua pe cavaleriști, așa că biata Marina ”stătea ore întregi citind, dormind sau visînd cu ochii deschiși,”[22] într-un oraș în care era o străină, de nu chiar un fel de exilată. Ionel face ce face și se accidentează tocmai cînd cavaleriștii lui Antonescu făceau demonstrație în fața regelui (care-l și vizitează pe accidentat la spital, cu toți generalii după el, în semn de mare cinste).[23] La doi ani după măritiș li se naște primul copil, Anda,[24] dar în 1926 Ionel e mutat la Botoșani, unde, ghinion, tocmai se deschisese ”unul dintre cele mai luxoase și excentrice cabarete din țară,” pe care, firește, îl frecventează asiduu și Ionel, laolaltă cu toată ofițerimea, în vreme ce Marina, prinsă cu nașterea celuilalt copil (Gheorghe), e frecventată de gelozie. Cum solda nu era chiar grozavă, Ionel cumpără de la socru, mai pe nimic (poate datorită mustrărilor din afacerea dotei), o ”moșioară de 20 de hectare” la Hrițeni, unde va face viticultură,[25] treabă care merge binișor. În '35 Ionel e numit comandant al Divizionului de cavalerie din Bălți, așa că toată familia se mută ”în noroiosul oraș basarabean.”[26] După doi ani, cînd Ionel devine maior, se trambalează

[11] Idem, p. 5.
[12] Ibidem.
[13] Ibid.
[14] Ibid.
[15] Idem, p. 6.
[16] Idem, p. 8.
[17] Idem, p. 5.
[18] Idem, p. 58.
[19] Idem, p. 6.
[20] Ibidem.
[21] Idem, p. 7.
[22] Idem, p. 17.
[23] Ibidem.
[24] Idem, p. 18.
[25] Idem, p. 21.
[26] Idem, p. 23.

cu toții la Iași,[27] dar peste un an, în '38, Ionel e trimis pe Nistru și Marina se reîntoarce la vechea ei singurătate.[28] În această singurătate cu visare va începe să scrie poezii, pe care le ascunde, dar fiul dă oricum peste ele și le citește.[29] Sunt poemele care vor intra în *Singurătate*. După încheierea războiului nu va mai scrie, dar se va reapuca de scris după 1970[30] (în orice caz, după apariția volumului mai scrie, căci în *Luceafărul* din 1944 i-am văzut cîteva poeme). Familia se mută în București după cedarea Basarabiei, iar Ionel, rănit pe front, e decorat și cu ”Coroana României” și cu ”Steaua României”. Dar lucrurile nu mai țin și în 1948 Marina divorțează de Ionel, recăsătorindu-se cu Teodor Rosetti Solescu (se cunoșteau de la Sibiu), fost mareșal al Curții și strănepot al Elenei Cuza.[31] Urmează o viață de privațiuni și hăituială. La 50 de ani Marina se ”recalifică” în urma unui curs de ”desenatoare tehnică”, dar e mereu dată afară de pe la slujbele pe care le găsește.[32] Bolnavă și tot mai chinuită de boli, ”cînd s-a stins”, zice Gheorghe Boldur-Lățescu”, a lăsat ”o valiză plină de versuri nepublicate,”[33] plus ”un caiet cu ultimele ei versuri și cu rugămintea de a le publica.”[34] Dintre acestea, prefațatorii – și îngrijitorii, cred – volumului *Singurătatea amurgului* (Editura Albatros, București, 2004) – Gheorghe Boldur-Lățescu și Manuela Cernat - vor alege piesele incluse în ciclul *Amurg.* În tot cazul, cei doi prefațatori cred că ”perioada 1970-1992 /…/ sunt anii cei mai prolifici ai poetei”.[35]

În ciuda titlului, *Singurătate* nu-i o carte de spleen-uri și de lamentele (deși sunt și din acestea cîteva) și nu toarce suferință incontinentă. Marina – se vede și din traducerile pe care le face din poezia franceză modernă și pe care le introduce în volum; și se vede și mai limpede din ciclul de poeme în franceză, *Avril e septembre* – e o rafinată care trece cu naturalețe de la versul clasic (de toate lungimile) la cel liber și care face pregnantă pictură de reverii. Nu se patetizează mai niciodată, nici chiar în confesia erotică; ba din contră, are umor nu doar în decuparea scenelor domestice, dar și în rezolvarea lor anecdotică (așa cum se întîmplă în cele două poezii de deschidere, dedicate Andei și lui Iordăchel, *După ploaie*, respectiv *Rățoiul*). Anecdota copilăroasă nu e, de fapt, decît un scenariu pe care se poate desfășura o reverie pastelistă în tonuri euforice: ”Aleargă norii umezi pe cerul de safir,/ Sclipește-n valuri iarba, trezită fir cu fir,/ Și rîde cîmpul, rîde și drumul, și fîntîna…/ Se-ntrec lăstunii oacheși de i-ai opri cu mîna;/ E limpede lumina în nesfîrșita zare,/ Întinerit e codrul și mai aproape pare” etc. (*După ploaie*). Pe N. C. Cadioschi volumul – în care, zice el, ”poezie este din plin peste tot, grea de gînduri și simțiri” – l-a impresionat cu deosebire prin maturitatea formală, poeta fiind, deși debutantă, ”chiar prea fixată asupra formei.”[36] Nu e, firește, un reproș, ci mai degrabă o floare de omagiu, dar nu nemeritată, căci Marina ține ritmul și-n poeziile cu aritmie intenționată. Primul ciclu – care dă și numele volumului – e de reverii naturiste, construite cu descriptivism și migălos și avîntat (chiar dacă mai scapă cîte-o cacofonie) și transmutate în proiecții interioare (prin care mai adie, dar nu primejdios, cîte-o notă de elegie erotică); peisajul, de regulă mai degrabă euforizat decît melancolizat, folosește la confesiune și-i asigură un trend de discreție: ”Ca un pumnal de aur, sclipitor,/ Din mîna serii parfumată,/ Cade/ În taina înfloritelor arcade,/ Șiretul gangure/ Sonor.// Asuns/ Ca dragostea noastră sfîrșită…/ Și luminos ca chipul tău/ Uitat…/ Ca el, de patimi calde frămîntat,/ S-aprinde legănat în sfînta adiere,/ Ca o cădelniță de aur,/ Și de miere:/ În care parcă dorm de mult închise,/ Mirezme de căpșune coapte,/ Și caise” etc. (*În grădină*). Cînd își

[27] Idem, p. 26.
[28] Idem, p. 27.
[29] Idem, p. 30.
[30] Ibidem.
[31] Idem, p. 102.
[32] Idem, p.138.
[33] Idem, p. 327.
[34] Idem, p. 347.
[35] Cf. *Prefață* la *Singurătatea amurgului,* p. 7.
[36] În *Familia*, nr. 3-4/1943.

lasă imaginația descriptivă să zburde printre analogii, Marina se comportă destul de pillatian, desenînd nostalgii pe un fond de tonice, printre realiile unei lumi ”bune”, aurifere, paradisiace în substanța ei și prin cotloanele unei memorii feerizante. Cînd mută obiectivul pe portativul sentimental, lucrurile se schimbă destul de radical și Marina cîntă de patimi grele și strivite, unind, totuși, imaginea delicată, adesea prețioasă, cu cea violentă, de foc dezlănțuit: ”Mi-e sufletul un gol nemărginit,/ Cu fluturări de aripi și de șoapte…/ Un călăreț străin… pierdut în noapte…/ Un chiot atuncat spre infinit!” etc. (*Iertare*). Desenele de depresie prind consistență aproape expresionistă și Marina se lasă în voia unei retorici de desfigurare existențială, traumatică numaidecît: ”De ani aștept… și-n șesul sur al vieții,/ Stau, alb canton, la margine de drum,/ Dusă-i nădejdea, zîmbetul și visul,/ Spre zări de ceață și tăceri de scrum.// E toamnă, toamnă rece și tîrzie!/ Hain mai geme vîntul pe sub grinzi;/ Hurue lanțul zilelor ocnașe…/ Rînjește moartea-n cioburi de oglinzi.// Urlă în noapte sufletul spre lună,/ Ogar flămînd și rătăcit pe veci,/ Ce-și trage lanțul rupt și dorul aprig,/ Pe-ntunecate, veștede poteci!” etc. (*Singurătate*). O natură ce îngînă reverii și un suflet tescuit de frustrări, așadar.

Cînd trece chiar la *Dragoste* (e al doilea segment), Marina e cu adevărat poetă de patimi. Are, cel puțin în bună parte (partea cu bucuriile nu-i chiar adevărată), dreptate Cadioschi să spună că ”întreg ciclul dragostei e un țipăt de dorințe și bucurii.”[37] Și lui Victor Papilian i-au căzut cu tronc poeziile de dragoste, declamîndu-le direct preeminența: ”cele mai frumoase poezii /…/ sînt hotărîte de iubire.”[38] Ce-i drept, asta și pentru că, în viziunea lui Papilian, ”iubirea la femeie este esențialul, ea este o trebuință vitală ca și respirația, ea cuprinde în sine și imboldul primar și scopul final”[39] și, prin urmare, celelalte cad din importanță. La Marina, Papilian subliniază ”minunata discreție” a derulării sentimentului, lucru care, zice el, șade bine mai ales la poete.[40] Tot un fel de ”minunată discreție” remarcă și Alex. Ștefănescu, pentru care această poezie (de al doilea volum vorbește) din alte vremi ”impresionează prin delicatețe, prin eleganța retoricii, printr-o bunăcuviință față de lume greu de înțeles azi.”[41] La drept vorbind, Marina nu e chiar atît de discretă (marginile discreției sunt, firește, relative, depind de la om la om) și nici nu văd cum ar fi putut fi avînd în vedere voltajul sălbatic al pasiunii și devoranța ei absolută, deschisă între calinerie și extazul fatal – și închisă, cum se cuvenea, într-un oximoron: ”Tu, fiară mîndră, galeșă și blîndă!/ Sfințit mănunchi de busuioc în soare!/ Lumină caldă și tremurătoare!/ Tu, dragoste! Extatică osîndă!” etc. (*Tu dragoste*). Ca la Stănescu, ori de cîte ori apare, iubirea e o fiară devoratoare (și dorurile sunt ”fiare albe”; e drept că și ”sfinte”, dar cu toată inocența și sacralitatea lor, funcția devoratoare rămîne). În general, de o partitură furtunoasă, pasională absolut, e vorba: ”În ochii tăi sunt năvăliri de valuri/ Ce vin din larg, mînate de furtuni,/ Spre dorul meu ce-așteaptă-n van pe maluri,/ Fregata plină-a dulcilor minuni!” (*În glasul tău e murmur stins de strune*...). Iar momentele ”bune” sunt frenezie pură, bucurie în explozie: ”Aș prinde toate stelele de mînă,/ Le-aș învîrti în horă de argint,/ Și în albastrul limpede, stăpînă/ M-aș avînta cu visu-mi, să-l alint!” etc. (*Seară în munți*). O asemenea temperatură senzuală – cum e, bunăoară, cea din *Dor* - nu văd cum ar putea respecta gramatica discreției cînd ea se exercită direct în gramatica vîlvătăilor: ”Să te ating cu degete de flăcări…/ Ca iedera de jar să te cuprind!/../ Să tremurăm ca stelele în noapte,/ În cerul dezmierdărilor de foc”. Nici nu mă mir că Marina are imnică exultantă cînd vorbește despre iubit: ”Iubite!/ Tu, lumină, zbor și cîntec!/ Poveste dragă-a nopților pustii!/ Tu fagure de miere!/ Crîng în floare!” etc. (*Obsesie*); și asta pentru că are cu adevărat cerneală extatică. Numai că, firește, se-ntîmplă ca-ntotdeauna: brusc focul se stinge și devine că ”zadarnic e tot ce-mi vei spune…/ stau ziduri de plumb între noi…/ Suntem doi șoimi răniți de moarte/ Ce nu pot zbura înapoi!” etc. (*Calvar*).

[37] Idem, ibidem.
[38] În *Luceafărul*, nr. 4/1943.
[39] Idem.
[40] Ibidem.
[41] În *România literară,* nr. 8/2005.

Așa e, dar la Marina suferința asta de stingere amoroasă nu e simplă suferință: e calvar! E limpede că Marina simțea și suferea cu intensități.

Ce e nou în *Singurătatea amurgului* (în care sunt preluate și poezii din primul volum) e linia reflexivă, mult mai accentuată decît în volumul de debut. Arta poetică din deschidere – *Poetului* – e în favoarea confesiunii, dar prinde și ceva din misiunea orfică și cathartică (”Lasă sufletul să cînte,/ Nu-l opri!/ Numai așa ies ghioceii din zăpadă/ Și îngerii nu se sfiesc să cadă/ De-acolo de pe prispa lor cu stele” etc.). Climatul poetic e, firește, schimbat (ne previn și prefațatorii) și totul cristalizează în nostalgii. Și normal, memoria e funcția cea mai activă: ”Dar n-am uitat amurgul cînd mi-ai șoptit: mai stai,/ Nici roua din adîncul privirilor tăcute,/ Nici farmecul nestins al nopților pierdute/ Cînd mă scăldam în raza pe care tu o dai” etc. (*Ne-am despărțit*). Reflecțiile, care se adîncesc acum în condiția umană fragilă, se întîlnesc, desigur, și cu rugăciunea, dar ecuația centrală a poeziei rămîne pillatiană: ”Din toate, azi n-a mai rămas nimic, nimic!” Cînd gîndurile se detașează de angoasele timpului, Marina lucrează bijuterii de definiții: ”Regretele-s șiraguri, podoabe vechi de lacrimi/ Ce stăruie în gînduri, mici clopoței ce sună,/ Zăpadă înghețată pe ofilite ramuri/ Cînd zdrobitor granitul trecutului se-adună” etc. (*Regrete*). Peisajele de sine sunt acum hieratizate funebru, dar cu retorică de notații, aproape strict constatativă; versurile devin mai reactive doar cînd se moralizează: ”E sufletu-mi piatră-nghețată,/ ca-n vatră cărbunele stins,/ Pe inimă, cruce furată,/ Reci lacrimi de foc s-au prelins.// Mă uit împrejuru-mi mirată,/ La oameni, la zbuciumul lor,/ La tot ce-a stîrnit altădată/ Furtuni ce și astăzi mai dor.// Și-ntreb, cu adîncă mirare:/ De ce acest vis trecător,/ Ivit din trecută vîltoare,/ Cînd totul e fulg plutitor?// Aici, între noi, e doar ura,/ Himere deșarte, amare,/ Nimic n-are sens, doar Natura,/ Natura cea biruitoare” etc. (*Sensuri*). Înțelepciune senină cristalizată elegiac, pe scurt. Marina și-a ținut firea și la greu, așadar; chiar dacă părea o fire pasională greu de ținut.

JEAN-PAUL SARTRE - A CONDITIONAL PLAY UPON FREEDOM

Carmen Petcu, Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The idea of individual freedom in Sartre's philosophy resides either with the singularity of the human condition or within the solidarity of Man with the world. Attempts to "project" Man describe the dimensions of this freedom - it is through consciousness upon himself that Man can manifest power over the world, attain control of his environment. Yet, since Man is inevitably his own project, it follows that Man is supposed to will, to construe this "intentionality", by considering his actual situation in the world. Therefore, his freedom is not absolute (as it would tend to be), because man has no use for it as such. Instead, Sartre conceives of a freedom which is "freely limited", treated in each individual as an "accepted mutilation"; this is how Sartre aimed to discover the intimate structure of human "praxis" and, to this end, viewed history not as whole-totality, but as a "totalisation", an ongoing course of ever-building process. Man is condemned to freedom and cannot choose to be other than free: his essence within his existence; his liberty, Necessity.

Keywords: freedom, existence, conscience, human condition

Introducere

Pornind de la ideea că existenţa nu este niciodată necesară (nimic nu are dreptul de a exista sau de a se bucura de existenţă, în optica sartriană), precum şi de la constatarea faptului că anxietatea şi angoasa nu au ca sursă doar imixtiunea Neantului în existenţă, ci existenţa însăşi – Jean-Paul Sartre considera că datoria ce-i revine omului, din această perspectivă, este aceea de *a se spăla de păcatul existenţei*. Pe de o parte, întâlnim singularitatea condiţiei umane (omul este fiinţa la care existenţa precede esenţa, ceea ce înseamnă că, întrupare a contingenţei absolute, el nu poate fi dedus dintr-o realitate preexistentă, fiind *productul* propriilor acte), iar pe de altă parte observăm solidaritatea omului cu lumea (grija individului uman constând mereu în evitarea primejdiei de a fi tratat ca obiect pasiv şi impersonal, de a nu rămâne permanent *aruncat* şi *înecat* în existenţă).

Încercarea de *proiectare* a omului (punctul principal de sprijin al conştiinţei pe care omul o poate căpăta asupra lui însuşi, cât ţi în ceea ce priveşte puterea sa asupra lumii) pune în evidenţă aria sa de libertate. Dar cum omul este, în acelaşi timp, propriul *proiect*, rezultă că el trebuie să-şi construiască această *intenţionalitate* ţinând seama de *situaţie*, de poziţia lui concretă în lume (o desolidarizare de aceasta şi de viaţă ar însemna o evadare în lumea incertă a visurilor şi iluziilor interioare, o rătăcire şi o automistificare); deci, libertatea lui nu trebuie să fie absolută (aşa cum tinde să fie), pentru că omul *nu are ce face cu ea*. În acest sens, Sartre vorbeşte despre o libertate *liber limitată* după felul cum ea este în fiecare *mutilare acceptată* (el vrea să descopere structura intimă a praxisului uman, arătând că istoria nu este totalitatea, ci *totalizare* în curs de a se face mereu).

Numai raţiunea aplicată istoriei poate elucida problemele legate de *răul uman* (care este violenţa), respectiv în ce constă, de unde până unde şi dacă poate fi eliminat. Cunoaşterea reprezintă un anumit tip de raport al omului cu lumea; există o structură dialectică a acţiunii individuale fără de care orice dialectică istorică ar fi neinteligibilă. Sartre vrea să dezvăluie

originea Răului, să facă violenţa inteligibilă, relevând că ea este *raritatea interiorizată*. *Raritatea* este negaţia. Toate nevoile nu pot fi satisfăcute; de aici, lupta – iar atât timp cât există *raritatea* (în trebuinţele noastre elementare sau superioare, simple sau elevate, biologice sau spirituale, materiale sau psihologice) istoria umană este inumană.

Raritatea ar explica aspectul *blestemat* al istoriei, în care omul îşi vede acţiunea furată şi deformată de mediul însuşi în care el se înscrie.

În lumea *rarităţii,* existenţa fiecăruia este un risc de non-existenţă pentru ceilalţi; a trăi, înseamnă, în fond, a supravieţui – deci, *raritatea* ar defini grupul prin *excedentele* sale, transformând *altul* în *contra-om*. Iar această posibilitate a violenţei este prezentă în toate raporturile interumane, incluzând prietenia şi iubirea. De aici alienarea (obiectivare care leagă libertatea de necesitate). Dar rolul violenţei nu se opreşte aici. Ea este cerută în interiorul grupului prin acţiunea comună (ea reprezintă *legătura libertăţilor acţionânde*). Grupul *se face, se totalizează* în funcţie de obiectivele pe care le are de atins. Este cerută acţiunea concurentă a tuturor: orice secesiune trebuie împiedicată. Violenţa se constituie ca structură difuză a grupului: dreptul de viaţă şi de moarte devine statutul său elementar. Libertatea comună *se face* Violenţă, pentru a rămâne comună, iar Teroarea devine obligaţia fraternităţii. Jurământul (explicit sau implicit) ilustrează materializarea Terorii: a jura înseamnă a-ţi cere ca tu să nu mă ucizi dacă eu recurg la secesiune. Mânia şi violenţa sunt trăite, concomitent, ca teroare exercitată asupra trădătorului şi ca fraternitate a celor care linşează. Într-un asemenea context, *scandalul* nu mai rezidă în simpla existenţă a Celuilalt (fără de care ar trebui renunţat la orice inteligibilitate), ci în violenţa suportată sau ameninţătoare, în raritatea interiorizată. Dar, luptând contra inamicului, eu mă identific, într-un anume fel, cu el (înţeleg praxisul Celuilalt din interior, prin acţiunea pe care Eu o produc pentru a mă apăra contra lui). Or, ca să existe o inteligibilitate a acţiunii umane, ar trebui ca toate luptele şi toate colaborările să fie înţelese ca rezultate sintetice ale unui praxis totalitar: Istoria.. Tragicul sartrian nu este unul tradiţional (de conflictualitate psihologică, de opoziţionalitate afectivă), ci el rezultă din confruntarea dintre om şi situaţia în care acesta se găseşte şi pe care vrea (şi trebuie) s-o depăşească. Proiectul său fiind permanent individul uman este nevoit să aleagă (obligat să opteze, *condamnat la libertate*), iar cum alegerea angajează întreaga fiinţă umană, ea implică în mod necesar responsabilitatea *unică* (deoarece omul este singur, abandonat, în stare de *derelicţiune*, fără Dumnezeu, în exclusivitate răspunzător de ceea ce întreprinde).

Ideea libertăţii individuale şi a sensului în care trebuie folosită libertatea marchează aproape toate operele lui Sartre.

Iar romanul Les Chemins de la Liberté (Căile libertăţii) devine chiar emblematic. Profesorul de filosofie, Mathieu Delarue (cuvânt care, etimologic, înseamnă de pe stradă, al străzii) – eroul din acest ciclu romanesc – reprezintă omul liber, fără nici un imperativ moral din afară decât cel pe care singur îl adoptă, responsabil în exclusivitate de sensul pe care-l va conferi libertăţii sale. El rătăceşte pe străzile şi prin cafenelele cartierului parizian, frecventează o lume eteroclită, disponibilă, furat de preocupări frivole, boem, atras de marasme incerte şi ameţit de presentimentul unei catastrofe, neştiind încă bine în ce să-şi *investească* libertatea.

Pe de altă parte, acest personaj inedit este foarte grijuliu cu libertatea lui, dar se complică inutil în ea (vrea să rămână celibatar – deşi prietena sa, Marcelle, a rămas însărcinată -, fiindcă nu vrea să-şi asume responsabilitatea unei familii şi a unui cămin, deşi, în paralel, întreţine o legătură amoroasă şi cu capricioasa Ivitch, sora unui fost elev de-al său).

Obiectul cărţii constă în desprinderea lui Mathieu din această lume, datorită şocului evenimentelor care vor destrăma, până la urmă, magma cea lâncedă a libertăţilor inutile.

Cele trei volume din *Les Chemins de la Liberté* lasă să se vadă năzuinţa spre omul de acţiune. Cel de-al patrulea volum al ciclului, *La Dernière Chance* n-a mai apărut, încât critica se poate întreba pe drept cuvânt: *sunt acestea, oare, drumurile libertăţii, sau, mai curând, impasurile libertăţii*? Impasuri reale, pentru că adevărata libertate nu poate nici măcar fi concepută într-o societate cu clase – ar răspunde Sartre, autorul *Criticii raţiunii dialectice*. Singura acţiune autentică întreprinsă într-o asemenea societate este *dezalienarea* – spune Sartre, *denunţarea* – am spune noi (…). Este denunţată *comedia socială* , în primul rând, adică funcţia socială care se joacă în această societate, fără ca *autorul – cabotin* să-şi dea seama de multe ori de acest joc, pe care ceilalţi îl întreţin printr-un consens unanim şi ipocrit.

În al doilea rand, este denunţată *reificarea, chose* –ismul – ar spune Sartre – adică decăderea umană în rândul obiectelor, *solidificarea, bronzificarea* existenţelor care refuză autenticitatea existentului şi responsabilitatea actului care să-l justifice[1].

În această carte se observă o mai accentuată căutare a sensului libertăţii, întrezărit în acţiunea politică angajată (pentru care autorul militează şi în eseul *Qu´ est-ce que la littérature?*, scris în 1947); poziţia adoptată este mai puţin individualistă, încercându-se regândirea problematicii libertăţii individuale prin prisma conceptului de *praxis* [2].

Romanul *Les Chemins de la Liberté* comportă nenumărate şi complexe semnificaţii, iar, suplimentar, maniera în care a fost elaborat ca scriere îi multiplică neaşteptat conotaţiile. *Intenţia mea*, se confesa Jean – Paul Sartre, *a fost să scriu un roman asupra libertăţii. Am vrut să trasez drumul urmat de câteva persoane şi câteva grupuri sociale între anii 1938 şi 1944. Drum care le va conduce până la eliberarea Parisului, dar poate că nu şi până la propria eliberare.*

Prea simplu şi modest spus – pentru că ne aflăm în faţa unei experienţe scriitoriceşti extrem de profundă şi de nonconformistă. Caracterul inedit al acestui roman *constă mai cu seamă în combinarea de elemente, personaje, tonuri, procedee, pe care, dacă le-am lua separat, poate că ne-ar fi familiare; asamblarea lor este, însă, originală, respectivul roman reprezentând, totodată, o operă de analiză, operă psihologică, operă poetică în vechea tradiţie occidentală* (Raymond Picard)

Este o superbă tentativă filosofico - literară de interpretare a responsabilităţii, a opţiunii şi a angajării socio – etice. Libertatea nu este o dimensiune umană indeterminată, ci o formă de afirmare a individului prin raportare la o *situaţie concretă*, în care el urmează apoi a se defini şi manifesta. Astfel, itinerariul eroului principal, Mathieu Delarue, precum şi al celorlalte personaje, este unul dificil, ingrat, care îi conduce pe toţi aceşti *oameni precari* la o falsă libertate, *la ceva – pentru – nimic*, la un dramatic şi total angajament fiinţial (aparent susceptibil de a conferi un nou sens vieţii lor, dar, în fond, menit a-i lăsa permanent în iluzie, singurătate şi deşertăciune). Romanul este vizibil influenţat, aşadar, de tezele existenţialiste cu care Sartre , într-un mod excelent, revizuia spiritualitatea epocii, încercând să descopere dimensiunea istorică şi solidară, a condiţiei umane. Ca şi în *La Nausée*, şi aici *existenţialul* semnifică în mod unic o afirmare a marii intuiţii eleate; imuabilitatea în faţa *Existenţei* (varianta literară a conceptului de *Fiinţă*) şi primatul ei ontologic în raport cu *existenţii* finiţi (cu lucrurile şi cu oamenii).

Meditaţia metafizică a personajelor din acest roman asupra vieţii lor le aduce în ipostaza de *realităţi fixate efemer* în periodicitatea istorică, *segmente de destin, individualităţi inutile, imagini trăite de ceilalţi*, iar modalitatea în care ele interacţionează şi comunică pune în evidenţă acea *restructurare estetică* (pe care o întâlnim, la fel de magistral tematizată, la Kafka, Joyce sau Faulkner), în baza căreia entuziasmul destructurării prezumă exigenţa construcţiei, banalitatea prefigurând relevanţa sensului abscons al marilor adevăruri. Eroii se comportă conform tezei sartriene; mai întâi *existăm* şi apoi, prin liberă alegere, *devenim* ceea

ce suntem. Dar existenţa lor pare lipsită de orice sens, are un aspect absurd, este generatoare de neant. Încercând să se smulgă din conformismul vieţii cotidiene, ei speră să dobândească autenticitatea trăirii, proiectându-se, spre final, în exterioritatea normelor morale obişnuite. Astfel, ei se eliberează de orice doctrină prestabilită şi canonică, pierzându-şi încrederea în explicaţiile şi în regulile vieţii care le-a fost oferită de – a gata şi devenind pe zi ce trece mai *singuri* ; iar cu cât se însingurează mai mult, cu atât se responsabilizează mai acut, încât conflictualitatea dintre cele două stări le rezervă un soi de angoasă permanentă, care tinde să se transforme într-un tragic destin (lipsa unui ajutor exogen mărindu-le responsabilitatea şi, implicit, grija şi neliniştea).

Dar, în acelaşi timp, ei sunt demni de apreciat, umanismul lor este generos, impresionând prin felul în care îşi manifestă libertatea şi dreptul de a opta. Într-o societate structurată în clase inegale, într-o lume ameninţată de războaie, într-o viaţă pe care o împarţi vrând – nevrând cu alţii, nu mai sunt posibile nici libertatea, nici conştiinţa. Iar aceşti oameni aruncaţi la întâmplare într-o existenţă străină, se străduiesc amarnic să-şi reajusteze destinul…

Existenţă, fiinţare, esenţa umană

Filosof şi romancier, polemist şi autor dramatic, figură marcantă a mişcării existenţialiste, Sartre este *intelectualul total*, figură mitică a literaturii franceze.

Raţionamentul lui Sartre porneşte de la premisa inexistenţei *cogito*-ului şi a conştiinţei pure, conştiinţa fiind *conştiinţa a ceva* (după cum gândirea este *gândirea a ceva*). În forma sa incipientă (de *cogito prereflexiv*), conştiinţa este *conştiinţa fiinţei* (şi nu conştiinţa a ceea ce ea conştientizează). În această situaţie, omul este fiinţa prin care Neantul pătrunde în natură, căci Fiinţa este perfect simetrică, egală *în- sine* cu sine însăşi (în timp ce fiinţa *pentru-sine* este acea lipsă - *manque* -, acea distanţă prin care Fiinţa se neantizează).

Negaţiile (interogaţiile, aşteptarea, regretul) trimit la fiinţa însăşi a realităţii umane care se interoghează în existenţa sa ca negaţie a lui *în-sine*. Din această negaţie, *pentru-sine-le* va realiza că este perfect liber în faţa unor posibilităţi indeterminabile, iar prima manifestare a libertăţii va fi angoasa: *a exista, înseamnă a se proiecta în viitor*, a se rupe de imanenţa Fiinţei şi a recunoaşte valori care au drept sursă numai *pentru-sine-le*. Or, într-o asemenea situaţie, misiunea conştiinţei nu constă în descifrarea valorilor ca *fiinţe-în-sine* (de a eluda responsabilitatea inerentă a libertăţii). Libertatea, deci, nu poate fi fundamentul său, fiindcă acesta este contingent (*Dumnezeu, dacă există, e contingent*); există, însă, o esenţă a existenţei libertăţii umane, datorită căreia omul nu poate alege să fie altceva decât ceea ce este, adică liber, libertatea devenind astfel *necesitate* (*Omul e condamnat să fie liber*).

Situaţiile în care se manifestă libertatea umană definesc *facticitatea* (depinde de fiecare individ în parte ce sens conferă acelui ansamblu de fapte, care constituie *situaţia* lui în lume[3].

Nu este vorba de altminteri, de o posibilitate şi de o responsabilitate absolute, cele doua entităţi contradictorii ajungând, în final, la un proiect de *conştiinţa unitară, de plenitudine simultană totală* şi anume: sinteza *în-sine-pentru-sine*. Aceasta este, în materie, teoria sartriană a existenţei. Detaliat, ea implică următoarele subelemente hermeneutice: a) Fiinţa *în-sine*-lui (obiectualitatea, civilizaţia dispărută, omenire decedată), plină de sine, masivă şi închisă, se distinge de fiinţa *pentru-sine*-lui (conştiinţa) care este ţâşnire din *în-sine*; b) Conştiinţa introduce Neantul în Fiinţă pentru că ea este libertate (deoarece este propria sa neantizare, ea neagă fiinţa sa trecută şi transcende către un viitor); c) Existenţa este ceea ce ea este (identitate absolută, pozitivitate plină, ce nu conţine Neantul, dualitatea sau vidul), nu este nici creată, nici *cauză de sine*, nici activă, nici pasivă (e fără devenire, imobilă, fără temporalitate, fără raporturi); neavând o raţiune, cauză sau explicaţie, *existenţa-în-sine* este ceva *contingent* (în plan ontologic) şi ceva *absurd* în plan logic; d) Deşi înzestrat cu

conştiinţă, omul este un element al lumii, un lucru printre lucruri – iar cum *existenţa în sine* este un fapt, acea dimensiune a omului care aparţine lumii este *facticitatea pentru-sine*-lui (prin corpul său, opus conştiinţei, prin trecutul său, opus viitorului, prin situaţia sa, opusă libertăţii sale , prin moartea sa, opusă devenirii sale); triumful facticităţii şi absurdului îl reprezintă *moartea*; e) Dacă prin facticitatea sa, individul uman pune în evidenţă *existenţa-în-sine*, prin conştiinţă, el ilustrează *existenţa-pentru-sine* (mobilă, precară, relaţională, temporală, fisurată), adică *ceea ce nu este*; conştiinţa sa este fisura prin care Neantul vine în lume (a fi conştient, înseamnă a stabili un recul faţă de tine însuţi, a nu fi identic cu tine însuţi, a te situa la distanţă de tine); j) *Omul fiind existenţa prin care neantul vine în lume*, realitatea umană reprezintă un deficit, o lipsă, o ratare (experienţa primă şi fundamentală nu este aceea a existenţei, ci aceea a lipsei de existenţă, adică experienţa Neantului, a Greţei, a absurdului); g) Realitatea umană nu *este*, ea *există*. În exclusivitate pentru cazul omului, existenţa precede esenţa, ceea ce înseamnă că omul *este* mai întâi şi numai apoi el este *aceasta* sau *aceea*; după ce-şi creează propria esenţă (din *prezenţa-de-sine*, el tinde să devină *sinteză-cu-sine*, respectiv *existenţă-pentru-sine-în-sine* iar, în acest caz, omul *se face*, este liber să îşi aleagă esenţa: *esenţa existenţei umane se găseşte în libertatea sa*) [4]; h) Dacă totul este *în afara* conştiinţei, conştiinţa nu este nimic, ea este *neant*, este *conştiinţa-de-sine* (ireflectată, non-poziţională, fără dedublare), este existenţă fără sens (ea nu are esenţă, ci este pură ţâşnire, pură existenţă, este *toată inconsistenţă, toată transluciditate, conştiinţă de la o parte la alta*: *orice existenţă conştientă există ca şi conştiinţa de a exista*); conştiinţa este *proiect* (deoarece, ca neant de esenţă, ea nu este ceea ce este), este *libertate* (prin intermediul ei se structurează întreaga posibilitate a fiinţării); i) În ceea ce priveşte *Neantul*, el nu este nimic, el *nu este*, dar în afara lui nu poate exista *fiinţa acolo*; Neantul mai poate fi *neant al conştiinţei* (care este vid de tot, în afară de obiectul ei) şi *neant de lume* (care este vidul Întregului, în care totul este înghiţit); j) Lumea este o structură de negaţie radicală a conştiinţei (*lumea este umană*); ea este pentru om sensul său de transcendenţă: *Omul, această conştiinţă în tăcerea lucrurilor, se creează liber, el însuşi, ca un gol (creux) în semnul Fiinţei. Fără această scobitură, care răsună de zvonurile lumii, fiinţa-însăşi nu ar fi ea însăşi o rumoare*; k) Neantizarea este asimilabilă unei revolte a *în-sine*-lui împotriva contingenţei sale. Fiind în chip esenţial proiect de a deveni Dumnezeu, fiinţa umană este totodată, însă, eşecul inevitabil al acestui proiect, deoarece rămâne *curată şi insurmontabilă imposibilitate* pentru ea de a-şi fi sieşi însăşi cauză: *Conştiinţa ca neantizare a fiinţei apare, deci, ca un stadiu al unei progresii către o imanenţă a cauzalităţii*, prin urmare către o fiinţă *cauză sine-însăşi*. *Numai că progresia se opreşte aici din cauza deficitului de fiinţă a pentru-sine-lui. Temporalizarea conştiinţei nu este un progres ascendent către o dignitate a lui causa sui, ci este o curgere plană (surface), a cărei origine este, dimpotrivă, imposibilitatea de a fi cauză de sine. Astfel ens causa sui rămâne prin excelenţă ca o tentativă eşuată*; l) Forma prin care fiinţa umană ia cunoştinţă de *Celălalt* (*l'autrui*) ca de o transcedenţă este *privirea* (*regard*) acestuia (toate celelalte modalităţi ar implica o sesizare a Celuilalt în felul unui obiect, ar implica o desconsiderare a lui ca libertate: *Această femeie pe care o văd venind către mine, bărbatul acesta care trece strada, cerşetorul acesta pe care-l aud de la fereastra mea, sunt pentru mine nişte obiecte, asta fără discuţie. Astfel, una cel puţin dintre modalităţile de a fi prezent faţă de mine, ale Celuilalt, se dovedeşte a fi obiectualitatea*.

Prin privire (căreia i se asociază *evaluarea*) individul ia dintr-odată cunoştinţă de Celălalt ca de o libertate străină de a lui, distinctă, aparte (*A fi privit, înseamnă a te simţi obiectul necunoscut al unor aprecieri de necunoscut – în particular, al unor aprecieri de valoare… Astfel, a fi văzut mă constituie ca o fiinţă fără apărare, faţă de o libertate care nu e libertatea mea. În acest sens, am putea să ne considerăm ca nişte sclavi, în măsura în care ne înfăţişăm unui altcineva… Sunt sclav în măsura în care sunt dependent în fiinţa mea de o libertate care nu este a mea*)[5] ; m) *Rea-credinţa* (*mauvaise foi*) semnifică o vieţuire în

ambiguitate a fiinţei umane, care acaparată de masivitatea *existenţei-în-sine*, rătăcită în vârtejul lucrurilor, îşi pune o mască înşelătoare, se învăluie într-o derutantă aparenţă pentru a-şi drapa o gravă *dezagregare intimă*, mărginirea şi umilinţa, ajunge să-şi degradeze personalitatea până la pragul anihilării; plutirea în mediul unor false imagini devine o formă de evaziune din faţa realităţii tragice, dar năzuinţa de autenticitate, deşi generoasă, rămâne, totuşi, utopică (*a opta pentru autenticitate înseamnă a opta pentru eşec*).

După cum sesizează Alexandru Boboc[6], principalele teze filosofice ale *celui dintâi Sarte* (mărturisite de el însuşi în lucrarea *L'Existentialisme est un humanisme*) sunt următoarele: *orice adevăr şi orice acţiune implică un mediu şi o subiectivitate umană; existenţa precede esenţa, deci, trebuie să plecăm de la subiectivitate; omul nu este decât ceea ce se face şi este responsabil de ceea ce este; omul este condamnat să fie liber; omul ne e nimic altceva decât proiectul său, el nu există decât în măsura în care el se realizează; l'angoisse nu este o perdea care ne-ar separa de acţiune, ea face parte din acţiune însăşi; destinul omului este în omul însuşi; dacă este imposibil de a afla în fiecare om o esenţă universală care ar fi natura umană, există totuşi o universalitate umană a condiţiei; omul se alege în raport cu ceilalţi*. Tema centrală a *primului Sartre* o constituie astfel, dincolo de subiectivismul *ontologiei fenomenologice* din *L'Etre et le Néant* – definiţia omului şi a libertăţii din unghiul de vedere al unui existenţialism ce înlocuieşte exemplarismul conştiinţei intenţionale husserliene cu cel al *proiectului uman*. Definiţia este însoţită de o amplă analiză a unor concepte centrale, cândva ale eticii şi antropologiei filosofice (de genul: *alegere, angajare, proiect, responsabilitate, libertate*, etc.), în perspectiva unei ontologii a umanului, axată pe teza *omului–situaţie* sau a *omului–posibilitate*, justificată de autor în principal prin absolutizarea opoziţiei dintre ceea ce este generic (social) şi personal (individual) în om.

Aşa cum s-a constatat, *concepţia filosofică a lui Sartre este un antiphysis, o negare de principiu a valabilităţii oricărei filosofii a naturii. La el nu poate fi vorba nicidecum despre o sprijinire a ontologiei umanului pe ontologia naturii şi nici a raţionalităţii socialului pe o raţionalitate sau legitate a naturii… Teoria sartriană a praxisului vrea să fie şi o nouă dialectică, o dialectică lipsită de determinism*.[7]

În ceea ce priveşte înţelegerea problematicii *alienării umane*, Sartre se îndepărtează de punctul de vedere al lui Marx, *deoarece teoria lui despre înstrăinare pleacă de la problematica fundamentelor, dar, în opoziţie cu Marx - pentru care înstrăinarea este considerată ca un fapt al economiei naţionale -, el nu va considera tema din acest unghi de vedere, ci din acela al unei antropologii filosofice, dezvoltată în conexiune cu o ontologie a reificării*.[8]

Orientarea *celui de-al doilea Sartre* spre *obiectivitate*, spre sfera socialului, spre dialectica praxisului este mai mult decât evidentă.[9]

Iată ce mărturiseşte el însuşi în acest sens: *După război, a început adevărata experienţă, aceea a socialităţii. Cred că, pentru mine, era necesar să trec întâi prin mitul eroismului. Trebuia ca cel dinainte de război, un soi de individualism egoist, sthendhalian, să fie scufundat, fără voia lui, în istorie, păstrându-şi posibilitatea de a spune da sau nu; am interpretat apoi problemele inextricabile de după război, ca un om totalmente condiţionat de existenţa sa socială, totodată suficient de capabil pentru a decide, asumându-şi această condiţie şi devenind responsabil. Ideea pe care n-am încetat niciodată să o dezvolt este responsabilitatea fiecăruia faţă de ceea ce întreprinde, chiar dacă nu poate decât să-şi asume această responsabilitate… Cred că nu am putea întreprinde ceva după cum a devenit. Este definiţia pe care o dau acum libertăţii: mica mişcare ce face dintr-un individ totalmente condiţionat social o persoană care nu restituie totalitatea a ceea ce a primit în condiţionarea sa*[10]*;* sau *În definitiv, un om nu este niciodată un individ; ar fi mai nimerit să i se spună un univers singular; totalizat şi, tocmai de aceea, universalizat de propria epocă, el o*

retotalizează, respectându-se în ea ca singularitate. Universal, datorită universalităţii singulare a istoriei umane, singular prin singularitatea universalizantă a proiectelor sale, el impune a fi studiat pornind simultan de la ambele capete. Va trebui să găsim o metodă adecvată [11].

În acest context al deschiderilor sartriene se situează, evident, şi ultimul text filosofic fundamental al gânditorului francez, în care intervine un elogiu al speranţei, *L'Espoir maintenant* (interviu realizat, în 1980, de Benny Levy şi publicat de-sine-stătător unsprezece ani mai târziu). Cum este justificată, aşadar ideea *valorii speranţei*, şi în ce măsură se potriveşte ea mai bine decât ideea de *eşec* pentru înţelegerea proiectului uman? Sartre explica rolul şi poziţia celor două elemente într-o *unitate a co-prezenţei: Am gândit totdeauna că fiecare trăieşte cu speranţa, adică fiecare crede că ceva ce el a întreprins (sau care-l priveşte pe el şi grupul social de care aparţine) este pe cale de a se realiza şi îi va fi favorabil atât lui, cât şi celor care constituie comunitatea lui... În maniera de a acţiona există speranţa, adică faptul însuşi de a pune un scop ca trebuind să fie realizat.*

De fapt, ideea de *eşec* vizează absolutul teleologic: *Fiecare om dincolo de ţelurile teoretice sau practice pe care le are în orice moment, are un scop pe care l-aş numi transcendent sau absolut, în raport de care au sens toate ţelurile practice. Sensul acţiunii omului este, astfel, acest ţel-variabil după oameni, de altfel-dar care are particularitatea că e absolut. Speranţa se leagă de acest ţel de absolut, ca, de altfel, şi eşecul, în sensul că veritabilul eşec priveşte acest ţel.*

În esenţă, deci, speranţa reprezintă o dimensiune a acţiunii umane ca şi eşecul, de altminteri - , numai că ea nu se leagă de ceea ce este absolut în scop, în timp ce eşecul vizează ţelul absolut. În acest fel se produce în dinamica vieţii un echilibru între *eşec* (formă de manifestare a inevitabilului în viaţa umană) şi *speranţă* (formă de desfăşurare a unei finalităţi în proiectul umanului); eşecul priveşte viaţa umană sub aspectul rezultatelor, al împlinirii (în sensul că el este o neîmplinire, o nereuşită), iar speranţa vizează acţiunea de împlinire, de afirmare a umanului, adică proiectul:

Păstrez ideea că viaţa umană se manifestă ca un eşec, dar sunt, totuşi, obligat să constat astăzi (...) că o caracteristică esenţială a acţiunii întreprinse (...) este speranţa. Aceasta înseamnă că nu pot să întreprind o acţiune fără a socoti că o voi realiza (...) căci speranţa este în însăşi natura acţiunii, adică, fiind în acelaşi timp speranţă, acţiunea nu poate să fie, în principiul său, sortită eşecului absolut şi sigur (...). Aceasta nu înseamnă că speranţa trebuie să realizeze în mod necesar scopul, ci numai că trebuie să se prezinte în realizarea acestuia, situată în viitor. Căci există în speranţa însăşi un fel de necesitate. Ideea de eşec nu are un fundament profund în sine, în acest moment;în schimb, speranţa, întrucât este raport al omului cu scopul său, raport ce există şi dacă scopul nu este atins, este ceea ce rămâne cel mai prezent în gândurile mele(...). Ca atare, eşecul nu este în mod ineluctabil legat de poziţia scopului în elementul absolutului (...) căci în istorie, în evoluţia prin acţiune, reuşitele parţiale, locale, dificil de descifrat de către cei ce desfăşoară un travaliu, sunt cele care, din eşec în eşec, realizează un proces.

Preocuparea lui Sartre se orientează tot mai mult spre definirea omului prin acţiune şi în istorie, dincolo de aşa – numita *esenţă umană.*

Semnalându-i-se *dificultatea de a înţelege şi de a trăi, în acelaşi timp, eşecul şi sensul*, de a păstra ideea de scop, filosoful pune în evidenţă poziţia centrală a individului în realizarea unei vieţi umane:

Pentru mine, nu există esenţă a priori şi, ca atare, ce este un om nu este încă stabilit. Nu suntem oamenii desăvârşiţi (complètes), ci fiinţe care ne zbatem pentru a ajunge la

raporturi umane şi la o definiţie (...). Altfel spus, ţelul nostru este de a ajunge la o stare veritabilă în care fiecare persoană să fie un om şi colectivităţile să fie în mod egal umane.

În acest context al concepţiei sartriene, teza *Je crois que l'espoir fait partie de l'homme* oferă coordonatele esenţiale ale unei lecturi unitare a operei şi ilustrează concomitent, frământările unui intelectual angajat pe direcţia unor idealuri progresiste şi umaniste. Noua modalitate a speranţei ca principiu pune şi *ontologia fenomenologică* (în fond, ontologia umanului, a libertăţii) într-o nouă lumină, făcând ca întâlnirea cu Sartre să devină o necesitate pentru orice experienţă veritabilă a gândirii.**În loc de concluzii**

Jean-Paul Sartre și-a dorit și a reușit să fie *un om de acțiune, o conștiință politică*, un narator extrem de atent al epocii sale, un *partizan al literaturii angajate*. Ignorând de multe ori traseele cunoscute și comune, el a ales itinerariile cele mai noi și cele mai singulare, detașându-se și făcând abstracție de tehnicile consacrate, Sartre a optat pentru variantele procedurale și stilistice cele mai directe, mai originale și mai persuasive: toată viața, el a investit în *riscul de a fi inedit*. A mizat pe libertate și s-a aventurat în numele libertății.

Judecător obiectiv al realității socio – istorice, Sartre a oferit lumii, prin intermediul operelor sale, documente prețioase pentru evaluarea unei viitoare umanități și a unei posibile *noi condiții umane*.

S-a scris mult despre Sartre, omul și creatorul, și se va mai scrie încă. Autor și personaj complex și controversat, adulat sau hulit, apărat sau condamnat – el însuși și-a limpezit eul în raport cu sine, judecându-se cu suficientă exigență, totuși, și declarând că niciodată nu s-a crezut *proprietarul unui talent*, dar că s-a așezat ființal și integral în opera sa pentru a se salva. Totodată – scria el în *Cuvintele, cu un melancolic regret – dacă rânduiesc imposibila Salvare la magazinul cu accesorii, ce mai ramâne? Un om întreg, făcut din toți oamenii și care face cât toți și cât oricare dintre ei.*

Într-adevăr, scriitura sartriană este tulburătoare (ca exercițiu de cerebralizare) și pustiitoare (ca rezonanță sufletească), în aceeași măsură; și într-un caz și în altul avem de-a face cu o *mărturisire* (șocantă, tristă, cutezătoare și mobilizatoare, concomitent) a unei lumi scindate, aflată la cea mai derutantă răscruce a istoriei, acolo unde speranțele încă se mai luptă să devină certitudini și adevăruri în fața tuturor scepticismelor și deziluziilor.

Ilustru fondator și reprezentant al existențialismului ateu francez, mentor al conștiințelor imediat după cel de-al II-lea Razboi Mondial, promotor al unei gândiri și al unor acțiuni uneori contradictorii și uneori contestabile, dar totdeauna vii, Jean Paul Sartre a fost una dintre personalitățile proeminente ale culturii europene din secolul XX.

Filosof, romancier, dramaturg, critic literar, jurnalist și militant politic, el a influențat profund spiritualitatea contemporană și a marcat, totodată, un moment de excepție în istoria literaturii franceze.

Pentru scriitor, *angajamentul este unul dintre acele acte esențiale, despre care opera și viața lui Sartre oferă o mărturie repetată neîncetat*[12].

Sartre estimează că scriitorul are misiunea de a-l face pe om să-și înțeleagă adevărata natură în scopul de a-l învăța să fie liber.

Dar scriitorul nu este, în final, un fel de mandarin?

Nu putem contesta gândirea lui Sartre, care se caută mereu pe sine. Gânditorul nu conferă valoare decât existenței absolut afirmate, *deschizând ușa spre beția intensității sau a puterii; libertatea sa este radical incapabilă să-și ofere o frontieră a umanului și a inumanului*[13].

Trecerea decisivă, adevăratul salt în realitatea istorică, nu se va realiza pentru Sartre decât atunci când el *va ajunge să situeze inerția Istoriei nu doar la singurul nivel al Celuilalt*

ca și Trecut, alteritate deja moartă, ci la nivelul însuși al praxisului și al co-prezenței Celorlalți[14].

Opera sa bogată în idei și străbătută de dorința de libertate și adevăr, operă care a exercitat o mare influență asupra epocii noastre, după cum sună motivația Juriului Nobel – face din Sartre un *erou al timpului său*, el fiind pentru generația sa ceea ce Gide fusese pentru a lui, în perioada dintre cele două Războaie Mondiale, adică un *contemporan capital*.

Note și referințe bibliografice

1. Dumitru-Păușești, Alexandru în vol. *Scriitori francezi* (coord. Angela Ion), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 293.

2. Această nouă orientare de interpretare filosofică a libertăţii umane apare în *Critique de la raison dialectique* (1960), iar ecouri ale ei se regăsesc în studiul de psihanaliză existenţială consacrat lui Flaubert, *L'Idiot de la famille* (3 vol., 1971).

3. Noțiunile existențialiste de *facticitate*, *temporalitate* și *ființă-în-lume* (împrumutate de la Martin Heidegger) precum și conceptele fenomenologice de *intenționalitate și transcendență* (preluate din filosofia lui Husserl) sunt utilizate de către Sartre într-o manieră originală și centrate asupra dualității *în-sine-lui* și *pentru-sine-lui*. Consecința tuturor analizelor se leagă structural de teza *fiind condamnat să fie liber, omul poartă pe umerii săi greutatea lumii întregi: el este responsabil de lume și de el însuși, întrucât e un fel al lui de a fi. Dar o ființă-care-nu-este-ceea-ce-este și care-este-cea-care-nu–alege-ca ideal-de a fi-să-fie-ceea-ce-nu este și să-nu-fie-ceea-ce-este, ea alege astfel nu de a relua ci de a se îndepărta, nu de a coincide cu sine, ci de a fi totdeauna la distanță de sine*.

4. Dar cum o asemenea *împlinire (totalitatea) – existența-pentru-sine-în-sine*, sau Dumnezeu, cum se exprimă Sartre – *este imposibilă, omul rămâne doar o pasiune inutilă (un eșec*, cum va zice Simone de Beauvoir). Posibilitatea ființei umane de a se proiecta în viitor, în fond, înseamnă, libertate absolută, lipsa oricărei determinări exterioare, opționalitate deplină (dar până la urmă și gratuitate de vreme ce *toate activităţile umane sunt echivalente*): *Dacă într-adevăr existența precede esența (...) nu există determinism, omul este liber, este libertate. Nu avem nici înapoia noastră nici înaintea noastră, justificări și scuze. Suntem singuri, fără scuze. Este ceea ce aș exprima spunând că omul este condamnat să fie liber, condamnat, fiindcă el nu s-a creeat pe sine însuși și de altfel, totuși liber, deoarece el este responsabil de tot ceea ce face.* (Jean Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Editions Gallimard, Paris, 1996 (coll. „Folio Essais", presentation et notes par Arlette Elkaim - Sartre), pp 33-37).

5. *Când Celălalt mă priveşte nu am decât o unică alternativă, să-i ripostez, să-l transform, la rându-mi, în obiect al privirii mele. Procesul este reversibil. Dar expus privirii Celuilalt, care este, deci, cel ce mă priveşte, mă simt la rându-mi obiect al privirii sale. Devin, pentru privirea lui, un obiect dependent de ea, şi sunt cuprins de un sentiment de sfiiciune, de pudoare, de ruşine. Se poate spune că, pentru Sartre, din privire s-a întrupat ruşinea (...). Dar, cum spune Sartre, conştiinţa descoperirii expunerii mele privirii Celuilalt declanşează riposta mea. Sfiiciunea timidă şi pudoarea ruşinată sunt doar reacţii pasive. Însă eu pot să trec la atac, să intu în coliziune cu celălalt, deoarece conflictul este sensul originar al lui a-fi-pentru-altul* (Radu Enescu, *Ab. urbe condita*, Editura "Facla", Timişoara, 1985, pp 80-81).

Cea dintâi tentativă a eroului, îndreptată împotriva Celuilalt, va fi, în consecinţă, una de a sfărâma cercul acestei singurătăţi, de a-l scoate pe Celălalt din iremediabila lui izolare,

de a-l face să-i admită prezenţa (...). De-abia cu pasul următor vom intra în cel de-al doilea stadiu al circularităţii, stadiul răzvrătirii, va fi o luptă dintre cele mai aspre, o luptă pe care eroul o are de dus, de fapt, cu sine însuşi, cu propria înclinaţie de a se aservi, de a-l socoti pe Celălalt ce esenţial (...). În sfârşit, în cel din urmă stadiu al acestui proces circular, se va înfăptui o conciliere a eroului cu Celălalt, ambii urmând să apară în cadrul noii relaţii – ca libertăţi întru totul egale una faţă de alta. (Liviu Petrescu, *Romanul condiţiei umane*, Editura „Minerva", Bucureşti, 1979, pp 203-204).

6. Alexandru Boboc, *Filosofia contemporană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, (rap. Existenţialismul ateu, pp 197-198).

7. Tudor Ghideanu, *Conştiinţa filosofică de la Husserl la Teilhard de Chardin*, Editura „Junimea", Iaşi, 1981, pp 132-133.

8. I. Knecht, *Theorie der Entfremdung bei Sartre und Marx*, 1975 (apud Al. Boboc, op.cit., p.201).

9. Mai târziu, Sartre va înlocui noţiunea de *conştiinţă* cu cea de *trăit* (*vécu*), prin intermediul căreia încearcă să asimileze, în mod critic, şi experienţa psihanalizei, deoarece *trăitul* (susceptibil nu de cunoaştere, ci de comprehensiune) depăşeşte ambiguitatea *faptului psihic* studiat de psihanaliză, implicând intenţionalitatea.

10. Sartre par Sartre, în *Le Nouvel Observateur*, no 272, Janvier, 1970, p. 41.

11. J. P. Sartre, *L'Idiot de la famille*. Gustave Flaubert de la 1821 a 1857, vol.I, ed. Gallimard, Paris, 1971, pp 7-8.

12. În vol. *Anthologie de la littérature française* (coord. Robert Horville) Editions Larousse, Paris, 2001, p.175.

13. Emmanuel Mounier, *L'Espoir des désespérés*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 142.

14. Francis Jeanson, *Sartre*, Seuil, Paris, 2000, p. 178.

Bibliografie

1. Boboc, Alexandru, *Filosofia contemporană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.
2. Dumitru-Păuşeşti, Alexandru, *Scriitori francezi*, Editura „Ştiinţifică şi Enciclopedică", Bucureşti, 1978.
3. Enescu, Radu, *Ab urbe condita*, Editura „Facla", Timişoara, 1985
4. Ghideanu, Tudor, *Conştiinţa filosofică de la Husserl la Teilhard de Chardin*, Editura „Junimea", Iaşi, 1981.
5. Jeanson, Francis, *Sartre*, Editions du Seuil, Paris, 2000
6. Mounier, Emmanuel, *L'Espoir des désespérés*, Editions du Seuil, Paris, 2000
7. Petrescu, Liviu, *Romanul condiţiei umane,* Editura „Minerva", Bucureşti, 1979.
8. Sartre, Jean Paul, *Căile libertăţii* (vol I: *Vârsta înţelepciunii*; vol. II: *Amânarea*; vol.III: Cu *moartea în suflet*; vol. IV: *O prietenie ciudată*), Editura RAO, Bucureşti, 1999/2000, col. „Opere XX" (trad. Sanda Oprescu).
9. Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Edition Gallimard, Paris, 1964.
10. Sartre, Jean-Paul, *L'Etre et le Néant*, Gallimard, Paris, 1976.
11. Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1996 (col. „Folio Essais", présentation et notes par Arlette Elkaim - Sartre).

MULTICULTURAL PERCEPTIONS IN ELIZABETHAN ENGLAND: SHAKESPEARE'S OTHERNESS OF THE MOOR

Codruța Stănișoară, Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The paper deals with the perception of the Blacks in Elizabethan England and the research is formulated from a modern perspective in accordance to the question What is the extent of Shakespeare's understanding of the Other?Even if Otherness is encountered in many of his plays such as Aaron, the Moor of Titus Andronicus, Othello, the Moor of Venice, Caliban of The Tempest, we will focus on Othello's personality on the background of the Early Modern (pre)conceptions on race and Otherness.

*Keywords**:** multiculturality, Elizabethan Age, race, the Other, Shakespeare*

"I can't say Shakespeare reached a point of closure and an emancipated, enlightened view of people of color. He didn't. But he did put persons of color into European culture, there to remain. And that enriches the cultural discourse." ~ Imtiaz Habib

The London of Shakespeare's time – Tudor London – underwent a major transformation: what had previously been a medieval city, in which economic and political power was based mostly on the guild system and the church, now become a worldwide trading centre and the headquarters of the national government.

The present-day cosmopolitan aspect of London seems to find its roots much earlier, in Shakespeare's lifetime, as it becomes obvious from a much quoted open letter send by Queen Elizabeth I herself to the Lord Mayor of London.

"An open le[tt]re to the L[ord] Maiour of London and th'alermen his brethren, And to all other Maiours, Sheryfes, &c. Her Ma[jes]tie understanding that there are there are of late divers Blackmoores brought into this Realme, of which kinde of people there are allready here to manie, consideringe howe God hath blessed this land w[i]th great increase of people of our owne Nation as anie Countrie in the world, wherof manie for want of Service and meanes to sett them on worck fall to Idlenesse and to great extremytie; Her Ma[jesty']s pleasure therefore ys, that those kinde of people should be sent for the of the lande. And for that purpose there ys direction given to this bearer Edwarde Banes to take of those Blackmoores wee Req[uire] you to be aydinge & Assysting unto him as he shall have occacion, and therefore not to faile." [**1**]

The Queen was not satisfied with the results, and one week later she resumed the matter of the Blackamoors, by expressing her "good pleasure to have those kinde of people sent out of the lande." and commissioned the merchant Casper van Senden – a merchant from Lübeck – to "take up" certain "blackamoores here in this realme and to transport them into Spaine and Portugall." [**2**]

[1] Queen Elizabeth to the Lord Mayor et al., 11? July 1596, in *Acts of the Privy Council of England*, n.s., 26 (1596–97), ed. John Roche Dasent (London: Mackie, 1902), 16–7.
[2] Queen Elizabeth to the Lord Mayor et al., 18 July 1596, in *Acts of the Privy Council*, pp.20–1.

Finally, in 1601, she complained again about the "great numbers of Negars and Blackamoors which (as she is informed) are crept into this realm," defamed them as "infidels, having no understanding of Christ or his Gospel," and, one last time, authorized their deportation." [**3**]

Some of the words in the Queen's letter commented by Emily Bartels shed light on the reality of Shakespeare's time: the Blackamoors had "of late" been "brought into this realme" or, even worse, "are crept into this realm" – they did not simply relocate in England willingly; and there were already too many of them in the country. The Queen's reason of requesting their deportation to Spain and Portugal is that they are "infidels," that is non-Christian, and "having no understanding of Christ or his Gospel," which – to the head of the Church of England – was an unpardonable sin. [**4**] Obviously the discrimination we are witnessing is religious in nature, not overtly racist. One more detail: the Queen mentions both "Negars" and "Blackamoors" which, in contemporary English translates as Negroes (or Africans), and Black Moors (or dark-skinned Arabs). It is an interesting detail which might explain Shakespeare's models for Othello. Nevertheless, the Queen's open letter has often been considered a way of avoiding the social problems of her reign, and an attempt to put the blame on the Negros in the country. The Queen's reference to "Negars and Blackamoors" as opposed to her English subjects – who she calls "her own liege people" – draws a clear-cut distinction between the two categories, and prevents the Africans from becoming Englishmen. They are regarded as a completely different nation, defined by their skin colour, and the Queen's statement is replete with the interpretation of Africans as undesired infidels. We should not forget that these contested Africans were also the slaves of England's political rival, the social and cultural outsiders of Spain. It was a rivalry of a special kind: as the notion of blackness was imbued with notions of political and cultural inferiority, the two powers were drawn together by their whiteness and European heritage.

According to Karl E. Westhauser (cited in Sharon Tewksbury-Bloom), ever since their appearance in Queen Elizabeth I's Realm, the blacks were the subject matter of a "multicultural ideology." Though the examples given refer to a much later period, more than half a century after Shakespeare's death, the basic idea is that the Africans attending the parades marking the annual celebrations of the inauguration of the New Lord Mayor of London "presented conflicting understandings of race." The explanation resides in the special status conferred to the Africans partaking in the parades. No longer considered inferior, the Africans and the Asians alike were seen as worthy representatives of their nations. This is all closely connected with the developments in cartography and map printing; far from being the extremities of the known world, Asia and Africa were essentially presented as equals. [**5**]

Nobody knows whether George Best had had first-hand knowledge of a relationship between a (white) British woman and a (black) Ethiopian, prior to his statement, but the text undoubtedly suggests his being aware of the reality of interracial relations. The Queen was right, after all: the growth of the slave trade – with Liverpool and Bristol becoming major slave ports – brought about an increase of the number of Africans in England, and, consequently, more and more encounters between the English and the Africans, which turned the Africans into "elements of fascination and fear." [**6**]

---

[3] Qtd. in Eldred D. Jones, *The Elizabethan Image of Africa* (Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1971), p. 20. See also "Licensing Casper van Senden to Deport Negroes [draft]," in *The Later Tudors (1588–1603)*, vol. 3 of *Tudor Royal Proclamations*, ed. Paul L. Hughes and James F. Larkin, 3 vols. (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1969), pp. 221–2, 221.

[4] Emily C. Bartels, "Too Many Blackamoors: Deportation, Discrimination, and Elizabeth I" in *SEL* 46, 2 (Spring 2006): 305–322. <http://cms.press.jhu.edu/timeline/sel/bartels_2006.pdf>

[5] Westhauser, Karl E. "Revisiting the Jordan Thesis: 'White over Black' in Seventeenth-Century England and America". *The Journal of Negro History*, 85 (Summer, 2000): 112-122. Cited in Sharon Tewksbury-Bloom, "Social Construction of Race in 17th Century England" – Refer to Fig. 4 for visual reference to the better understanding in differences of cultures.

[6] Wood, 45-66; Fryer, 5-16; Michael Craton, *Sinews of Empire: A Short History of British Slavery* (New York: Anchor Press, and London: Temple Smith, 1974), 14-22.

Before the seventeenth century there were differences among people, in most cases supported by religion as the major source of discrimination and categorization. The 17th century Englishmen were becoming more conscious of the differences between themselves and the Africans, with whom they could not easily identify, and were right to question the nature of such differences. What they needed was a logical, biological explanation that would put an end to the impulse "to wash an Ethiop white." Attempts to wash away the "natural infection" of blackness were more than mere aversion to the colour of the skin; they were expressions of deeply embedded and widely understood associations of African inferiority. Blackness was quickly becoming a key signifier of a much broader, indelible inferiority. To cite Tewksbury-Bloom, "blacks had to be different on an elemental level before one could justify treating them like animals or supernatural beings."

Not until the sixteenth century did the word "race" enter into the English language. Meanings of the term in the sixteenth century included, among others, "wines with a characteristic flavor", "people with common occupation", and "generation". A meaning of "tribe" or "nation" emerged in the seventeenth century. The modern meaning, "one of the major divisions of mankind", dates to the late eighteenth century, but it never became exclusive (note the continued use of the expression "the human race"). Irrespective of its numerous meanings, the main use of the term was related to lineage, which explains such uses as in 'the race of man', 'the race of animals', and even 'the race of minerals". Only towards the middle to late seventeenth century, did the term come to be associated with people of common physical features and skin colour. It means an obvious shift in the perception of race and the general status of the black-skinned people in the Western world. The English were fascinated with and afraid of the African's blackness, which is explained by their own whiteness and the standard understanding of the contrast between the two. During Elizabethan times, fairness became associated with beauty; for example, the Queen herself – the poets' *Fairy Queen* – led the country as an example of an ideal fair complexion. According to Kim Hall, the contrast of light and dark in discussions of beauty began around 1550 (Hall, 5).

Whether we like it or not, the Englishmen's perception of race was closely connected to and dependent on the institution of slavery.

The Elizabethans' perception of the 'Moor' was more comprehensive than it is today. They had a clear-cut knowledge of the Muslims who were either Turks or Arabs, but – due to the numerous reports of the travellers – Ethiopians and other Africans were often taken for Muslims. Othello himself is often described as 'black': statistics mention as many of fifty-six uses of the word in the play.

According to the *Oxford English Dictionary*, 'black' applies to Negros and other non-European races, which leads to a complete exclusion of the Other from the civilized, European identity. For us, 'black' means 'African,' but for Shakespeare's audience – so familiar with the presence of 'blackamoors' in the streets of London, the term 'black' could equally apply to the Arabs.

There was a common general assumption that early modern citizens of London had scarcely seen a black face, which – because of Shakespeare's *Othello* – is now contradicted by modern scholarship. One example is *Islam in Britain 1558-1685,* an interesting study by Nabil Matar, who contradicts this assumption by stating that there was no insurmountable geographic and cultural gap separating the Muslims in the Near East and Northern Africa from the English Christians. According to Matar, during the Elizabethan and Jacobean Ages the English had ample opportunities to meet and trade with the Turks and Moors who visited in great numbers the ports of England and Wales.[10]

[10] Nabil I. Matar, *Turks, Moors and Englishmen in the Age of Discovery* (New York: Columbia University Press, 1999)

The matter of the black presence in Early Modern England was also commented by American scholar Imtiaz Habib, author of *Shakespeare and Race*, who – after examining original documents of Elizabethan Age, such as parish registries – came to the conclusion that there were blacks in London in the seventeenth century.

One interesting detail, which might account for the plot of such a play as *Othello*, is evidence of the presence of interracial couples and their offspring in Tudor London. Thus Shakespeare had ample reason to refer to racial relations in his plays, and to examine the unavoidable tensions in such a way that suited the taste of the Elizabethan playgoers. It also gave Habib plenty of reasons to conclude:

"We now have documented proof of the residences of black people, which must be reckoned into the colors of Shakespeare's world, in a very literal sense. Shakespeare knew people of color. He walked through their neighborhoods every day. […] What I've discovered, I think changes the contours of existing knowledge on the English Renaissance. What I have tried, and am trying to do, is to use the urgent lessons of the present to correct and supplement the legacies of the past."

And if we have come as far as to accept that, to the Elizabethans, the black man was the equivalent of a villainous and treacherous character, then we can estimate the surprising impact *Othello* had on Shakespeare's audiences, who were suddenly confronted with a black protagonist endowed with outstanding qualities. Regarding this particular case, Ruth Cowhig was positing a number of questions not readily answerable, wondering about Shakespeare's reasons in choosing a blackamoor as the protagonist of one of his greatest tragedies, or whether Shakespeare had had any direct interaction with the blacks in London to justify his choice of the tale of Othello from the great number of Italian sources available. [[11]]

Some of the answers may be found in Eldred Jones's *Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama* (1965), in which he provided evidence that Shakespeare's resources for his black characters were not only literary: the black presence in the streets of London was an uncontested reality, mentioned in the documents of his time, such as the twelve volumes of sailors and traders' narratives collected by Richard Hakluyt in his *Principal Navigations.*

We cannot say that Shakespeare's choosing a black protagonist for *Othello* was the result of his having met blackamoors in the streets of London. Obviously, his choice was deliberate, and he resorted to a printed source available: the Italian Geraldi Cinthio's *Hecatommithi* (1565). Cinthio's tale follows the demands of his time, and the love story between a noble Venetian girl and a Moor has a declared moral purpose, recommending his young readers not to marry against their parents' wishes, and to avoid relationships with someone racially different in nature. Shakespeare's adaptation of the tale has little to do with the original, and there is a trace of irony in his use of Cinthio's moral.

Shakespeare addresses a number of issues about blackness and whiteness without fully answering them, and allowing his audiences to provide the answers. This act of deliberation involved a disturbance of racial stereotypes. We do not know whether Shakespeare's purpose was to unsettle or perplex his audience, but he succeeded beyond expectation, for the question of Othello's blackness, and his relation with the white Desdemona, is one that provoked contradictory and heated responses in subsequent centuries.

There is no written evidence of Shakespeare's interaction with blacks, but – with his keen eye for human behaviour and the details of daily existence – he must have spent time analyzing the cultural differences between whites and blacks. There was a whole range of

[11] Ruth Cowhig, "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's *Othello*," in *The Black Presence in English Literature*, Manchester University Press, 1985, pp. 1-25.

differences (cultural, religious, linguistic, and ethnic) which, according to Loomba, Shakespeare studied. Some examples would include cultures, religions, languages, skin color, and family arrangements.

As a matter of fact, to the Elizabethan audience, Othello's origins – whether he was a north-African or a sub-Saharan Black – did not matter that much. What counts is the dimension of *Otherness* he provides in a speech in which he gives his own reasons for his intimate relationship with Desdemona:

OTHELLO

"[…] I spoke of most disastrous chances:
Of moving accidents by flood and field,
Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach,
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence
And portance in my travel's history;
Wherein of antres vast and deserts idle,
Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven,
It was my hint to speak – such was my process –
And of the Cannibals that each other eat,
The Anthropophagi, and men whose heads
Do grow beneath their shoulders. These things to hear
Would Desdemona seriously incline;
But still the house affairs would draw her thence,
Which ever as she could with haste despatch,
She'd come again, and with a greedy ear
Devour up my discourse. Which I observing,
Took once a pliant hour, and found good means
To draw from her a prayer of earnest heart
That I would all my pilgrimage dilate,
Whereof by parcels she had something heard,
But not intentively
[…]
My story being done,
She gave me for my pains a world of sighs;
She swore, in faith 'twas strange, 'twas passing strange;
'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful …
She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her that she did pity them.
This only is the witchcraft I have used."
(*Oth,* 1.3.128-67)

We are confronted with a multi-dimensional discourse: one dimension refers to the complexity of the travel adventures the Moor had been through, his experiences meant to impress an audience more than willing to hear stories of incredible adventures and unheard-of exploits. There is a dimension of 'having-already-been-accepted' – Othello does not refer to himself as being Black, as he has already been accepted as a distinguished officer of the Venetian army (which partially explains the 'whiteness' in the title of this chapter). Then, we have the personal, sentimental dimension, his love-affair and marriage to a white woman, which complicates things and triggers the tragic end of the play and its protagonists. Underlying them all, there is the dimension of alterity – or Otherness – and the reception or (un)acceptance of race that confronted the Elizabethan audience who might have seen not only the blackamoors in the London streets, but also the Ambassador of the Kingdom of Morocco and his impressive host of attendants receiving all the honours possible at the Court.

Obviously, Othello's ethnicity was not Shakespeare's main interest in the play. We have already established that the term "Moor" was used with reference to members of the Arab and Berber peoples of North Africa who were also present in considerable numbers in medieval Spain. Barbara Everett thinks that there might be a connection between Shakespeare's protagonist and the Moors who remained in Spain after the fall of Granada in 1492 until the 1609 expulsion or with the people of Barbary in North Africa. [4]

It is clear that Shakespeare portrays Othello's race as setting him apart in some respects from the predominantly white European society in which he lives. Although Othello is respected for his military prowess and nobility of character, he inhabits a culture in which underlying racial tensions, in particular anxieties about the mixing of races through intermarriage, can be exploited. In *Othello*, racial stereotypes are both evoked and problematised. The racial divide between Othello and Desdemona is portrayed in intentionally shocking language: Iago tells Brabantio that 'an old black ram/ is tupping your white ewe' (*Oth*, 1.1.87-8). In calling Othello 'Barbary horse' and 'black ram', Iago associates carnality and animality with Othello and blackness. Yet as much as Iago's rhetoric, and Othello's own later self-construction, makes Othello carnal, exotic or monstrous, he is also human and sympathetic, vulnerable to Iago's machinations partly because his difference makes him an easy target.

Throughout the play, Shakespeare explores a rhetoric of 'blackness', but always with an ironic distance. When Desdemona believes that the sun has drawn away Othello's jealous 'humour' (*Oth*, 3.4.31), she refers to black bile, one of the four 'humours' that were thought to affect human emotion. Othello uses 'black' to refer to Desdemona's fraught reputation, 'begrimed and black/ as mine own face' (*Oth*, 3.3.390-1), and also talks of 'black vengeance' (*Oth*, 3.3.450). Yet, Shakespeare problematises the use of 'black' as a negative signifier. Desdemona's name is not in fact 'begrimed', because she is innocent, and only believed to be guilty by Othello; neither is Othello's face 'begrimed', since it is naturally dark. The association of blackness with staining or impurity recalls Iago's attempt to portray Desdemona as being polluted by Othello's love, and yet their love is strong and wholesome until Iago interferes. 'Black' vengeance is associated with Iago himself before Othello seeks vengeance on Desdemona. Ultimately, we are made aware that it is Iago, a white character, who is guilty both of causing Othello's descent into 'dark' emotions, and of evoking Othello's difference in racially charged rhetoric.

It is interesting to follow the way Shakespeare handles race relations in his plays. Thus, in *The Merchant of Venice,* he clearly departs from conventional portrayals of "coloured" people and shows an awareness of the complexities of "coloured" – "white"

[4] Barbara Everett, '"Spanish" Othello: the Making of Shakespeare's Moor', in *Shakespeare and Race*, ed. by Catherine M. S. Alexander and Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 64-81.

relations. His development reaches its zenith in *Othello*. The Prince of Morocco is, in a way, a sketch for the character of Othello: he is "coloured" but estimable; he selects the golden casket because of his simple idealism. Love between members of "coloured" and "white" races was a minor theme in *Titus Andronicus* (the Aaron-Tamora relationship), but in *Othello* it is central and handled with incomparably greater skill and insight. Even in Shakespeare's portrayal of Othello, there is an element of conventionality. In the opening scene of the play, Roderigo slightingly and significantly refers to Othello's "thick-lips"; though Shakespeare calls Othello a Moor and he is constantly referred to as such by the other characters, thick lips are a racial characteristic of negroes, not Moors. Thus, as in the case of Aaron, Shakespeare unconsciously portrays Othello, not in terms of a Moor, but in terms of a composite figure of a "coloured" man. But in other respects Shakespeare has advanced tremendously and Othello is presented with almost complete realism. This is indicated by the very fact that Othello is black but essentially different in character from Aaron; he is not just "tawny" like the Prince of Morocco, but still a hero, and a hero of full tragic proportions, too. It is a "white" man, Iago, who is in line with Aaron in point of character. Shakespeare has realised that the value of a human being is not determined by the colour of his skin or his race.

Physically and culturally, Othello differs from the other members of Venetian society in the play. They respect him as a successful general whom they cannot do without; at the same time, they look down on him as a social inferior because he is a "coloured" alien belonging to a race with little power.

In 1903, W. E. B. Du Bois – outstanding African American intellectual and activist – stated that "The problem of the twentieth century is the problem of the colour-line." Du Bois's prediction may have been premature with respect to Shakespearean tragedy, where *Hamlet*, *King Lear*, and *Macbeth* continued to dominate critical attention throughout most of the twentieth century. But today, *Othello* speaks to readers and audiences alike with unusual power, largely because it explores race and racism in an unsettling fashion. Does this emphasis, centred on the dark skin of the title character, belatedly recognize a crucial issue previously neglected or misconstrued? Alternatively, does the recent preoccupation with race impose contemporary concerns on material with a different orientation? The answer is affirmative in both cases. Interpretation is always influenced by both past and present – here by the play itself, together with its theatrical and critical heritage, and by the current preoccupations of contemporary audiences and readers. A complex work elicits different responses in different times or places: in *Othello*, to oversimplify, one issue (jealousy) was formerly more prominent, while another (race) has emerged – or re-emerged – only recently. Neither race nor jealousy is the play's sole concern. *Othello* provocatively investigates gender and sexuality. It is preoccupied with class conflict, morality and metaphysics. And it sets its central domestic disaster against the international conflict between Venetians and Turks over the island of Cyprus – a religious, political and military antagonism that subtly informs the characters' catastrophic personal relationships.

In today's world, the "problem of the colour-line" seems both related to and distinct from the persistence, in the eastern Mediterranean and beyond, of the very religious and military conflicts evoked by *Othello*. Hence, the uneasiness of the ending, where the unwarranted projection of guilt entirely beyond the confines of Europe is the precondition of that noble acceptance of responsibility with which *Othello* so memorably leaves the world and the play.

Bibliography:

ALEXANDER, Catherine M. S. and Stanley W. Wells eds. *Shakespeare and Race* (New York: Cambridge University Press, 2000)

COWHIG R., "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's *Othello*," in *The Black Presence in English Literature,* Manchester University Press, 1985, pp. 1-25.

DAVISON, Peter. *Othello* (London: Macmillan, 1988)

EVERETT B. '"Spanish" Othello: the Making of Shakespeare's Moor', in *Shakespeare and Race*, ed. by Catherine M. S. Alexander and Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 64-81.

LOOMBA, Ania. *Shakespeare, Race and Colonialism* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

MATAR N. I., *Turks, Moors and Englishmen in the Age of Discovery* (New York: Columbia University Press, 1999)

NEILL, Michael. "'Mulattos,' 'Blacks,' and 'Indian Moors': Othello and Early Modern Constructions of Human Difference." In *Putting History to the Question: Power, Politics, and Society in English Renaissance Drama*, 269-84. (New York: Columbia University Press, 2000)

ROUX, Daniel. "Hybridity, Othello and the Postcolonial Critics", in *Shakespeare in Southern Africa* Vol. 21, 2009, pp. 23-29.

WESTHAUSER, Karl E. "Revisiting the Jordan Thesis: 'White over Black' in Seventeenth-Century England and America". *The Journal of Negro History*, 85 (Summer, 2000): 112-122.

WINTHROP D. Jordan, *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812* (Chapel Hill, 1968)

WOOD, 45-66; FRYER, 5-16; CRATON M., *Sinews of Empire: A Short History of British Slavery* (New York: Anchor Press, and London: Temple Smith, 1974), 14-22.

THE OPENING OF THE POEM

Dorin Ştefănescu, Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The paper is focused on the status of the poetical body seen as the image of the possible that arises in its double aspect, because it gives something to see and to understand. That which begins to signify, coming out from the inexistence, has the nature of the absolute beginning. If the being means apparition, it exists as an unapparent image, a transparence through which one can see the discrete presence of a signifying figure, a kind of hidden image without horizon. Therefore the poem must be opened in order to see its original flesh as an image of the unapparent itself. Its way to appear is included only in the world of the poem, but remains unapparent for any comprehension that intends to cover it. The poem shows itself as the opening of an unseen apparition, disguised in the transparence itself, which, without being seen, brings something to the light.

Keywords: poem, beginning, possible, unapparent, image, significance.

Deschiderea poemului: spre fiinţarea poetală

Doar prin poem, pornind de la acesta, ajungem la o mai bună înţelegere intuitivă a naturii sale. Natura sa însă nu este să ascundă, ci să se arate drept adevăr, să se deschidă în lumina adevărului. Ceva semnificabil se aşază în poem, se pune în dispoziţia posibilităţii de a semnifica. Se pune însă nu în felul în care ar face-o într-o operă filosofică sau ştiinţifică, adică prin redarea – reproducerea – cât mai fidelă a ceea ce există deja şi cu care ceea ce semnifică în cuvinte trebuie să stabilească un raport de *adecvare*. Să spunem pentru început că realitatea operei nu este adecvată realităţii lumii. În orice caz nu prin imitarea acesteia ar putea ea face ca adevărul să survină în propria ei lucrare. Ceea ce începe să semnifice nu propune o nouă lume decât pentru că semnifică *altfel* adevărul. Această semnificare diferită de cea a adecvării prin imitaţie instituie realitatea unei lumi nefamiliare, neîntâlnită în felul în care ea ni se înfăţişează, şi totuşi o lume în care ne regăsim. Ce face ca în această lume străină care ne atrage în lumina ei să nu ne simţim străini? Faptul că înţelegem despre ce este vorba, că acceptăm ceea ce ne e dat să vedem înseamnă că adevărul pe care îl consideram străin de noi e şi al nostru. Poemul ni se deschide pentru că află în noi o deschidere pe măsura signifianţei pe care rostirea sa o pune în lumină.[1] Aceasta nu luminează însă decât în *deschiderea poemului*, acolo unde ea *poate* ajunge la fiinţare, manifestându-se în vederea care îi intuieşte ivirea. „Această fiinţare ne fixează o clipă cu privirea, adică emană o străfulgerare şi, în felul acesta, devine prezentă, ajungând astfel fiinţarea care este ea de fapt".[2]

Ce înseamnă deschiderea fiinţei poemului, fiinţarea poetală ca Deschis? Cum funcţionează aici diferenţa ontologică între fiinţa corpului poetic şi fiinţarea imaginală a trupului poetal? Să spunem, în primul rând, că fiinţării îi aparţine *posibilul*, acela ce denumeşte nefiinţa din care se smulge semnificabilul originar, dar şi acela întors spre

[1] „Purtând pecetea limbajului, realul se oferă omului sub specia unei lumi pe care o poate cunoaşte şi în care se poate recunoaşte, o lume pe măsura sa" (Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Univers, Bucureşti, 1971, p. 251).

[2] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 50. „Opera de artă deschide într-un fel specific fiinţa fiinţării. Pentru că de fapt în operă survine această deschidere, adică ieşirea din ascundere, adică adevărul fiinţării. În opera de artă, adevărul fiinţării s-a pus pe sine în operă" (*ibidem*, p. 63).

actualizarea în ființa semnificantă a poemului. Fiinţarea oscilează astfel între nefiinţă şi fiinţă, laolaltă cu imaginea sa ezitantă, reflectând clar-obscurul acestui interval.[3] În al doilea rând, fiinţarea are în vedere *ceea ce* este fiinţător şi, într-un alt sens, ceea ce constituie ființa fiinţătorului mai curând decât nefiinţa, în cazul nostru ființa corpului textual care atrage spre sine, unitiv, zonele nedeterminate ale fiinţării tuturor imaginilor care însoţesc semnificabilul. Fiinţarea acestora are mereu în vedere ființa nevăzută, imprezentabilă la nivelul la care imaginile abia colorează pânza posibilului. Dacă imaginea poetală este o fiinţare, în sensul că fiinţează în virtutea naturii propriei apariţii, ea nu *este* decât în spaţiul posibilului, în distanţa inaparentă dintre nefiinţă şi fiinţă, în măsura în care ea duce spre actualizare semnificabilul originar. Nefiinţa nu este în acest caz o „contra-fiinţă", ipostază ori realitate subzistentă a fiinţei, ci *un-altul-decât-ființa*, relevându-şi statutul alterităţii. Ea este atunci „substanţa fenomenologică a fiinţei", cu o formulă împrumutată de la M. Henry, un *dincolo-de-fiinţă* şi un „altfel decât a fi", cum spune E. Lévinas.[4] Ceea ce începe să semnifice ieşind din nefiinţă are natura începutului absolut. El nu intră direct din nimic în ceva, în ființa constituită, solidă, a unui text. Aici „imaginea nu reprezintă, la drept vorbind, nimic", spune Heidegger,[5] dar aceasta nu pentru că nu are fiinţă, ci pentru că, într-adevăr, nu este rezultatul unei reprezentări. Dacă nu are o fiinţă proprie (aşa cum are imaginea poetică propriu-zisă), ea este în schimb fiinţare desprinsă din nefiinţă şi orientată spre fiinţă ca înspre un cer încă inaccesibil. Ființa îi luminează fiinţarea inaparentă, dar în lumina imaginii ce răsare „ființa rămâne de negăsit".[6] În al treilea rând, dacă „ființa înseamnă apariţie", căci ea „fiinţează în chip esenţial ca apariţie",[7] fiinţarea ei *ca* imagine rămâne inaparentă, transparenţa prin care ființa nu se vede, nu trans-pare decât în forma care îi reflectă efigia. De aceea, ea nu e prezenţă ca atare în pura fiinţare în care ea abia îşi arată posibilul fiinţător, fiinţiabilul unei configurări semnificabile, conturul mişcător al unei prezenţe-absenţe. Ieşind laolaltă cu semnificabilul din nefiinţa nerostibilă, imaginea *arată* absenţa fiinţei, inaparentul translucid în care fiinţarea se întrupează şi semnifică înainte de a se ridica la rostitul fiinţei. În al patrulea rând, faptul că ea propune o imagine nu îi conferă totodată un orizont; e luminată însă şi atrasă de orizontul fiinţei, înaintând spre această deschidere ca înspre propria arătare în care se mistuie, la fel cum orice element imaginal al unui poem tinde spre unitatea poemului, se integrează până la dispariţie în vizibilul unui corp care îi actualizează potenţialitatea.[8] În corpul textual însă potenţa nu mai e; imaginea poetică nu poartă în sine decât urma palidă a imaginii poetale, căci trecerea *a potentia ad actum* înseamnă aducerea fiinţării vagante în ordinea fiinţei. Ea nu poate fi surprinsă, în chiar inaparentul său pulsatoriu, oscilant şi nedeterminat, decât în deschiderea fiinţei, conform perspectivei inverse care arată imaginea din interiorul predeterminării ei, de la începutul posibilei sale semnificări. De aceea „trebuie deschisă ființa, pentru ca fiinţarea să-şi facă apariţia în toată strălucirea".[9] Trebuie deschis poemul, pentru ca trupul poetal să fie văzut ca *imagine a inaparentului* însuşi. Nearătându-se pe sine, ea străluceşte în fiinţarea ce creşte în perspectiva fiinţei, arată spre ființa pe care nu o avem în vedere, dar care cheamă vederea.

---

[3] Vorbind despre „clătinarea fiinţării între nefiinţă şi fiinţă", Heidegger adaugă: „Câtă vreme fiinţarea se împotriveşte posibilităţii extreme a nefiinţei, ea stăruie în fiinţă, fără totuşi ca în felul acesta să fi depăşit vreodată posibilitatea nefiinţei şi să o fi lăsat definitiv în urmă" (*Introducere în metafizică*, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 48).

[4] Cf. Michel Henry, *Voir l'invisible*. *Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris, 1988, p. 125; Emmanuel Lévinas, *Altfel decât a fi sau dincolo de esenţă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006. Sugestia ne este oferită de Anca Vasiliu cu referire la statutul imaginii platoniciene în *Sofistul* (cf. *Dire et voir. La parole du visible dans le* Sophiste, Vrin, Paris, 2008, pp. 159, 169). „Ar fi vorba atunci, într-un cuvânt, de instituirea unui fel de piatră unghiulară a fiinţei, acea piatră *neasemănătoare* necesară pentru a permite ansamblului multiplicităţii *fiinţărilor* să devină o unitate adevărată şi să ţină graţie unei reasamblări (unei unificări modale) a forţelor opuse" (*ibidem*, p. 169). Perspectivă interpretativă care nu numai că „deschide" nefiinţa spre actul fiinţei (al în-fiinţării), dar conferă fiinţării ca atare posibilitatea unei libertăţi de „exprimare", ontologizând potenţa semnificabilă a unei imagini care arată „ceva" de dincolo de fiinţă, un altfel decât a fi.

[5] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 54.

[6] *Ibidem*, p. 55.

[7] *Ibidem*, p. 139.

[8] „Fenomenul fiinţării nu este fiinţă (...) dar el indică ființa şi o pretinde" (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1976, p. 30).

[9] Martin Heidegger, „Hölderlin şi esenţa poeziei", în *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 230.

A fi în Deschis înseamnă a vedea Deschisul, dar nu ca exterioritate, ci printr-o vedere *chemată* să vadă, deschisă de ceea ce se deschide şi care „în Deschis desenează o lume”,[10] adică îi dă formă şi figură, configuraţie. A deschide perspectiva dinspre poem înseamnă a deschide poemul în înţelegerea propriei sale pro-puneri comprehensibile, a-l înţelege din punctul de vedere al orizontului pe care el însuşi îl deschide. Dacă el se prezintă prin manifestarea semnificabilului într-un cuprins de limbaj, în relaţie cu discursul care îl constituie ca text, nu e mai puţin adevărat că ceea ce el spune – şi lucrează spunând – trebuie înţeles pe cuvânt şi chiar dincolo de cuvântul care arată mai mult – şi uneori altceva – decât spune. O aceeaşi perspectivă hermeneutică subîntinde interpretarea internă preocupată de sensul acelui *a fi* orginar care *dă* fenomenul poetic, conturând o altă cale a exegezei. O cale de acces prin care poemul nu numai că se deschide în cuvântul care îl mărturiseşte, dar cheamă la găsirea acestei deschideri comprehensibile, se aşază în orizontul interpretării. Ceea ce înseamnă că adevărul „tensional” al poeziei, de care vorbeşte Ricœur, e dat spre gândire, „deschide spaţiul gândirii speculative”[11] doar în virtutea propriei deschideri care se rosteşte. Experienţă insolită în care, precizează Bachelard, „este vorba de a trăi netrăitul şi a ne deschide unei deschideri de limbaj”.[12] Astfel încât încercările noastre vor încercui exegetic locul în care poemul îşi oferă deschiderea, punând în jocul strategiei discursive reducţii fenomenologice, secţiuni în filigran, incizii adânci, până la atingerea „acelui punct de întâlnire între filosofie şi poezie, în căutarea unei înţelegeri care să le conjuge mişcările separate”,[13] până în urzeala imprezentabilă – pretextuală – a trupului poetal, nivel la care am putea înţelege poate mai bine funcţia hermeneutică a *aisthesis*-ului, ca experienţă estetică fundamentală de tip receptiv.[14] Privită din această perspectivă, lectura textului „nu poate fi separată de luarea în seamă a forţelor care îl subîntind şi pe care se cuvine să le reactiveze”.[15] În ultimă instanţă – şi în mod esenţial – ar trebui să fie o întâlnire semnificativă cu ceea ce spune poemul, iar ipotezele interpretative – simple puncte de plecare pentru alte posibile deschideri.[16]

Imaginea ca punere-în-posibil

Faptul că signifianţa se pune în lumină nu vrea să spună altceva decât că ea se pune în *posibilul* unui semn pe care îl arată, semn ce semnalizează – precum o lumină îndepărtată, intermitentă – locul în care ceva semnificabil este deja posibil. Acest semnificabil este într-adevăr – ca adevăr – cel care, arătându-se în lumina poemului, îl luminează, se întrupează în lumina pe care o iradiază, făcând astfel ca toate nervurile semnificante să cristalizeze în jurul acestui focar. Semnificaţia sa transcendentală rezidă în natura fiinţării sale, ca pro-punere (*Herstellung*) şi ca ex-punere (*Aufstellung*). Poemul este cel care ex-pune lumea sa proprie, menţinând-o deschisă în deschisul lumii şi, totodată, punându-se în lumină, pro-pune o lume care se creează din alte materiale decât lumea obiectuală. Pro-punându-se ca ex-punere, el se orientează spre exterior, iese din ascundere, se pune în vedere. Nu putem vorbi însă de o apariţie propriu-zisă în lumina lumii căci dacă, pe de o parte, poemul vine cu propria deschidere în întâmpinarea lumii pe care o deschide, pe de altă parte trupul de lumină al semnificabilului nu se vede în lumina lumii, nu apare printre fenomenele mundane. Faptul său de a apărea e circumscris lumii poemului; de aceea el este aparent doar în structura internă a

[10] Roger Munier, *Le parcours oblique*, Éditions de la Différence, Paris, 1979, p. 86.
[11] Paul Ricœur, *Metafora vie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984, p. 399.
[12] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, p. 13.
[13] Roger Munier, *Opus incertum*, I, Deyrolle, Paris, 1995, p. 9.
[14] Căci „poemul, prin cititor, aşteaptă să fie savurat ca un fruct şi să se topească în plăcere” (Mikel Dufrenne, *Poeticul*, ed. cit., p. 90).
[15] Jean Burgos, „La notion de motif dans les recherches sur l'imaginaire”, în Michel Vanhellpute and Léon Somville (ed.), *Motifs in Art and Literature*, Proceedings of the Symposium at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven, 1984, p. 35.
[16] „Orice întâlnire cu limbajul artei este o întâlnire cu o survenire neîncheiată şi ea însăşi o parte a acestui eveniment” (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, 2001, p. 84).

acestuia, rămânând inaparent pentru orice înţelegere care ar dori să-l cuprindă şi să-l tematizeze. „Culoarea străluceşte şi nu vrea decât să strălucească. Dacă o descompunem în unde luminoase, măsurând-o cu toată priceperea, ea dispare. Ea se arată numai atunci când nu este scoasă din ascundere şi când rămâne neexplicată”.[17] Dincolo de *pro*-punerea ex-poziţională a poemului – dar prin ea, datorită ei – , lumina semnificabilului întemeietor nu străluceşte decât în interiorul unui mediu poetal, în inter-mediul transparent sau în *pre*-poziţia unui trup străveziu. Ceea ce apare este forma învăluită a inaparentului, imaginea diafană a unui semnificabil nemanifestat, care se dă numai în lumina acestui criptofenomen, drept „lucrul cel mai ascuns”, o realitate necunoscută şi nereflectată. Este o imagine *in nuce*, miezul ireductibil al unei pre-imagini, ceea ce numim un *imagem*.

Forma luminoasă pe care o îmbracă semnificabilul nu este forma poemului creat, rezultat al unei lucrări. De aceea, spre deosebire de Heidegger, nu avem în vedere „opera” ca atare, corpul poetic realizat ca lucru desăvârşit al artei, ci lucrarea creatoare prin care – pentru poet ca şi pentru cititor, doar că pentru acesta din urmă în alt mod – , în suspensia fiinţei unui poem, începe să se închege ceva cu sens.[18] Din lumea poemului pornim, fără a zăbovi însă în locul pe care îl configurează reţeaua sa de semnificaţii, la nivelul imaginilor integrate în vasta pânză a spaţiului imaginar. Acest *ceva ascuns* nu se află în structura poemului vizibil ci în non-manifestarea unui semnificabil inaparent a cărui lumină face cu putinţă procesul creaţiei, aducând rostirea ascunsă a fiinţării poetale la rostitul actual al fiinţei poetice. Ceea ce se înfăţişează înţelegerii intuitive nu e decât pro-punerea unui semnificabil care se ex-pune într-o imagine diafană, dar o face prin pro-ducerea de sens în forma ce se deschide în miezul fiinţării ca pură posibilitate de acces la cuvânt. Diafanul este însuşi deschisul inaparentului; îl lasă să apară, să vină în afară, îi oferă un loc de trecere şi de manifestare, fondul de spaţiu al unei distanţe în care el poate străluci. „Putem caracteriza creaţia ca acţiunea de a lăsa ceva să vină în afară luând forma unui produs”,[19] dar ceea ce vine în afară sub forma produsului şi a faptului său de a fi ascunde lumina unei forme originare din ascunsul căreia producerea începe să devină posibilă, să pro-pună şi să ex-pună ca pro-punere a faptului de a apărea. În carnea poemului fiinţarea se pune astfel ca deschis al unei apariţii nevăzute, camuflate în transparenţa însăşi care, fără să fie văzută, dă de văzut, arată în felul luminii a cărei imagine rămâne inaparentă în chiar măsura în care ea luminează posibilul pe care îl pune în vedere.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *La poétique de l’espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981

Burgos, Jean, „La notion de motif dans les recherches sur l’imaginaire” în Michel Vanhellpute and Léon Somville (ed.), *Motifs in Art and Literature*, Proceedings of the Symposium at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven, 1984

Dufrenne, Mikel. *Poeticul*, Univers, Bucureşti, 1971

Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr şi metodă*, Teora, Bucureşti, 2001

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, Bucureşti, 1995

Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, Humanitas, Bucureşti, 1999

Henry, Michel, *Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris, 1988

Lévinas, Emmanuel, *Altfel decât a fi sau dincolo de esenţă*, Humanitas, Bucureşti, 2006

[17] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 71.
[18] „Nu tocmai « suspendând » orice *credinţă în fiinţă* se accede la dimensiunea sensului?” (Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 52).
[19] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 86.

Munier, Roger, *Le parcours oblique*, Éditions de la Différence, Paris, 1979
Munier, Roger, *Opus incertum* I, Deyrolle, Paris, 1995
Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Univers, Bucureşti, 1984
Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995
Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1976
Vasiliu, Anca, *Dire et voir. La parole du visible dans le* Sophiste, Vrin, Paris, 2008

THE DENIAL OF THE LITERARY CANON AND THE "NEW POETRY" IN THE PROGRAMMATIC POEMS OF THE WAR GENERATION'S POETS

Sorin Ivan, Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: The fifth literary decade is a fertile framework of Romanian poetry, in which, in the comprehensive space of the modernist poetic canon, various aesthetic formulas and stylistic modes coexist, covering a wide lyrical variety: from the traditionalist poetry to the most daring avant-garde and surrealist experiments. In this context, the war generation triggers a process of poetry's renewal, both at the ideological and poetical levels. In relation to the literary reality of the time, the young authors form a rebel, anarchic, iconoclastic movement, which promotes the rejection of the canonic formulas and of the poetic patterns, the break with the literary tradition, the refusal of aesthetics and "poetry" in the traditional representation. Their act of rebellion is a struggle with the poetic canon, with the literary mentality, with the existing aesthetic and axiological order. The iconoclastic movement aims to change poetry in substance and form, foster the transfiguration of Romanian poetry under the auspices of a new vision, determine a paradigm shift, a real poetic revolution. In the dialectical logic of the renewal process, rejecting the poetic canon leads to the crystallization of a new canon. The process can be followed, in its essential elements, in the poems with a programmatic direction of the war generation's emblematic poets.

Keywords: poetic canon, aesthetic denial, renewal process, transfiguration, new poetry.

Un peisaj literar de mare diversitate estetică

Modernismul românesc constituie un teritoriu literar de mare densitate și complexitate, structurat de curente, formule, modele, tendințe poetice care acoperă un spectru larg al diversității estetice. În cadrul comprehensiv al modernismului intră: poezia tradiționalistă, ortodoxismul, expresionismul, în varii formule poetice, poezia cu reminiscențe simboliste, lirica filosofică, poezia hermetică, dadaismul, avangardismul și suprarealismul într-o varietate de moduri expresive, poezia neoclasicistă ori neoavangardistă, poezia în matrice clasică sau în forme experimentale. În această epocă fecundă, scriu poeți precum Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ion Pillat, Radu Gyr, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Dan Botta, Emil Botta, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu și mulți alții, care acoperă această întinsă varietate estetică, sub cupola modernismului românesc. Perioada este dominată de câțiva mari poeți: Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, care dezvoltă formule și stiluri poetice unice, cristalizate în opere monumentale ca valoare estetică. Lor li se adaugă alții și alții, poeți de primă mână ori de rang secund, cu opere întinse ori reduse ca dimensiuni, poeți afiliați sau nu curentelor, mișcărilor, școlilor literare, poeți singulari, neîncadrabili, izolați etc. Poezia dintre cele două războaie cunoaște o frenezie fără precedent în istoria literaturii române, constituind un fenomen de creativitate și diversitate exemplar la nivel european și chiar mondial, sub zodia expresivității literare și a valorii estetice. Canonul poetic modernist se structurează din operele reprezentative ale acestor formule estetice, fiind definit, el însuși, de o mare complexitate, în raport direct cu teritoriul liric vast pe care îl exprimă în mod chintesențial.

Poeții din generația războiului își manifestă prezența pe scena literelor românești prin elanul negator, prin respingerea mentalității literare și refuzul poeziei tradiționale, prin dorința rupturii de tradiție și prin negarea esteticii. Este un protest zgomotos, anarhic, debitor și entuziasmului vârstei, desfășurat atât prin articole publicistice cu sens ideologic, cât și prin producția poetică a tinerilor insurgenți. Ei sunt animați, în egală măsură, de dorința afirmării și de idealul de a înnoi poezia. Procesul înnoirii vizează însăși ideea de poezie, concepția și viziunea poetică, misiunea poeziei în plan estetic și ontologic, dar și expresia, formele de obiectivare, metamorfozele discursive ale acesteia. În fapt, este o luptă împotriva canonului poetic.

Demitizarea temelor poeziei

Încă din placheta de debut, *Aritmetică* (1941), Geo Dumitrescu (născut în 1920) ia în vizor, într-un sens ironic și persiflator, temele mari ale poeziei. Actul poetic este unul parodic, deconstructiv, esențial anti-estetic, în continuarea poeților avangardei. Însuși *poetul*, creator de lumi și scenarii lirice, înfățișat îndeobște în reprezentări romantice, în ipostaze exemplare, cu valoare simbolică, devine, într-un act auto-ironic, victima acestei viziuni provocatoare, prin excelență polemice. Sublimul este redus la derizoriu, inefabilul la un prozaic dezarmant, printr-o perspectivă minimalizantă care coboară arhetipul din orizontul înalt, utopic al reprezentării lui în planul bidimensional al unei imagini banale, construită pe fondul unui realism de crudă parodie. În tabloul pe care poetul și-l pictează, în total răspăr cu poza poetului romantic, inima este ”o gămălie de chibrit”, creierul, ”un aparat sacru și concret”, ochii sunt ”două semne de întrebare”, iar gândurile, ”o claie informă de rufe murdare”. Tot astfel, pieptul este ”o oglindă cu poleiul zgâriat”, fruntea, ”o scară către infinit”, în timp ce urechile apar ca ”două aripi”, iar buzele sunt ”arc perfect”, reprezentând ”pentru eternitate / obsesia roșie a sărutului-mit” (*Portret*). Demersul demitizant se extinde asupra *literaturii*, acuzată în subtext de poetul debutant (poemul e scris în 1940) că a devenit un spațiu al temelor grave, marțiale și fundamentale, în cheia unei solemnități livrești și a unui formalism retoric, factice prin excelență. Literatura în această metamorfoză livrescă, lipsită de orice autenticitate, este minată de sterilitate, un univers cu porțile închise în fața vieții banale și frenetice, care poartă în ea semințele fertile ale poeziei. Satirizând temele standard ale poeziei osificate în tiparele unei viziuni lipsite de libertatea spiritului și a creativității poetice și ale unui retorism fastidios, poetul propune, polemic, existența în nesfârșita ei diversitate ca sursă inepuizabilă de inspirație pentru poezie: ”Din toate astea nu se-ntâmplă nimic – / sânt atâtea lucruri din care poți să faci o poezie!... / Fapt e că cerul este tot albastru / și stelele mai mult decât o mie...” (*Literatură*). În viziunea desacralizantă a poetului, *plictiseala* (*spleen*-ul, temă fecundă a simboliștilor) e o ”muscă” pe tavan (*Tabu*), o *stea* încremenită pe cer pare ”un balon, stricat, de sport”, iar *sufletul*, un ”nasture obișnuit” ținut în pumn (*Psihoză*).

Iubirea, temă sacră a poeziei, apare la Geo Dumitrescu într-o ipostază degradată, cu sens demitizant. Nimic mai banal decât o idilă în parc, într-o scenografie bacoviană, compusă din duplicități morale și ipocrizii sentimentale: ”Mă gândeam tot mai încăpățânat la Violaine – / era atât de departe de București... / Femeia de alături se socotea totuși prezentă / și mă întreba profesional: <mă iubești>?” (*Dramă în parc*). Erosul evoluează într-o scenă voit parodică și ironică la adresa reprezentărilor clasice, în care relația romantică este cadrul unor trăiri de intensități devastatoare, cu final uneori tragic. În cazul de față, amorul conjunctural, contractat pecuniar eșuează lamentabil într-un act caricatural. O lovitură dată poeziei serioase a iubirii de tânărul poet, care îndeamnă, (anti-)poetic, la ridicarea cortinei ipocriziei de pe chipul poeziei. Iată cum: ”Femeia avea ochi obosiți și buze de anilină; / aș fi putut să o sărut până dimineața – / dar ea voia bani și eu vream să fiu singur... / Era acesta un motiv pentru ca vreunul din noi să-și ia viața?... // Eram dezgustat profund, Dumnezeu să mă ierte – / liceanul plecase; luna goală zâmbea cu fantezie. / Cel puțin era liniște, femeia – bună și calmă... / ...

Când m-am trezit, banca era dură și eu nu mai aveam pălărie...” (idem). Iubirea ca temă poetică este înfățișată într-o metamorfoză parodică, efect al unei viziuni duplicitare, care amestecă lucrurile grave cu elementele ironice. Poetul pare că se joacă, alternează perspectiva și tonul abordării, întinde mereu capcane cititorului, deconcertându-l. Într-o dezvoltare lirică aparent cuminte, care creează impresia că evoluează în sensul unei anumite logici poetice, câte un vers cade șocant peste întreaga structură, deconstruind-o și revelând adevăratele intenții ale autorului. De pildă: ”Astăzi, mâine, după fiecare sărut, / purtăm pe buze același semn de întrebare; / în fiecare clipă își duc sufletul în palme / și hoitul important în spinare.” (*Poem final*). Sau: ”Cu toate că ești frumoasă, / deși faptul că te iubesc îmi pare evident, / cu toate că în definitiv n-ai făcut decât să mă săruți, / nu știu de ce te urăsc în acest moment...” (*Banală*). Iubirea se obiectivează poetic și în cadrul unei viziuni condescendent-ironice, parodic-dominatoare, degradantă pentru sentimentul în sine și pentru femeia însăși, văzută mai degrabă ca un obiect erotic (un eros lipsit însă de orice tensiune), fundamental minimalizatoare și în totală contradicție cu imaginea idilică a cuplului: ”Câteodată mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani, / să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă, / să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheme cineva, posesiv, umilitor și vulgar, <nevastă> // Nu știu dacă te-aș iubi mai mult atunci – / poate că aș scrie aceleași rânduri aspre, sceptice și fără poezie, / și aș cugeta, la fel, cu neliniște și amuzament, / la bazinul tău prea larg și la sânii de strictă simetrie.” (*Ipoteze*). Dorința erotică, în această viziune provocatoare a iubirii, are un sens duplicitar și pervers, care trebuie citit în aceeași cheie parodică: ”Dar cert e că aș fi tentat la maximum / să te am – cu complicitate și fervoare – / numai pentru a mă gândi superior la prostia soțului tău / când îi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare...” (idem). În altă reprezentare, femeia este ”sălbatică și mare, / cu picioarele groase, cu ceva din ridicolul oamenilor blonzi / plină întotdeauna de impertinență tacită și de mirare.” (*Scrisoare nouă*). În acest context, într-o proiecție rudimentar-patriarhală, iubirea este mediul fecund al perpetuării speciei. Poetul propune de această dată un eros arhetipal, despiritualizat, întors la funcțiile lui primare: ”Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, năduși ți, vom face copii, / ca să se împlinească Scriptura, / vom face copii mari, proști și frumoși, / ca să ne anime și să ne păzească bătătura.” (idem).

Actul demitizant al poetului se extinde asupra *universului* însuși, spațiu ”sacru” al poeziei, al visării și al revelațiilor romantice, teritoriu insondabil al misterului metafizic. În colimatorul observatorului de ocazie care vrea să contemple luna și să pătrundă în ”țările misterului”, intră astrul selenar, stelele, planetele și galaxiile. În virtutea aceleiași viziuni desacralizante, stelele dorm ”burghez, desumflate”, sunt ”rotunde, buhăite, murdare”, iar luna este ”obeză și colerică”. Cerul nocturn devine teatrul grotesc al unei scene sexuale de dimensiuni cosmice, a cărei protagonistă este luna însăși, devenită, între timp, ”bordelul selenar”: ”Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medievale, / nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale. // Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii: / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” (*Aventură în cer*). Universul este, în altă secvență revelatorie, scena disputei dintre Cel-de-sus și Satan, care ”mestecau argumente într-o teatrală divergență”, pe când Saturn, într-o revelație obscenă, ”șezând pe oiștea Carului Mare, / își medicamenta organele, cu indecență”. Intențiile autorului sunt clare: să persifleze, să coboare în derizoriu, să degradeze, într-o reprezentare grotescă, universul ca obiect poetic. Este o viziune teribilistă, provocatoare, pe care Geo Dumitrescu o promovează la nivelul literaturii, ieșind, în chip polemic, din tiparele unor reprezentări standardizate.

Într-un alt poem, autorul persiflează *suferința*, *neîmplinirea în iubire, perspectiva morții*, teme mari ale poeziei în diversele ei metamorfoze estetice. De data aceasta, gestul ironic al tânărului anti-estet în luptă cu obiectele clasice ale poeziei se întoarce asupra lui

însuși, într-un act confesiv și auto-analitic în preajma presupusului sfârșit, profund parodic și zeflemitor. Suferind, o suferință expusă într-o imagine plastică și pitorească, posibilitatea morții nu-l tulbură, dar îi inspiră mai multe regrete, între care primul privește neîmplinirea literară din cauza timpului scurt al existenței sale: ”Sânt bolnav și aprins ca un caldarâm bucureștean – / o să mor, asta e sigur – puțin îmi pasă! / Îmi pare rău doar că n-am decât douăzeci de ani, / că nu știu cine sânt și din creionul astă ce-ar fi putut să iasă.” (*Rânduri pentru un eventual deces*). Alt regret se referă la neîmplinirea erotică, și aceasta privită cu ironie duplicitară: ”Îmi pare rău că n-am iubit nici o fată / – Dumnezeu mi-e martor că eu am avut toată bunăvoința.” (idem). În materie de poezie, spune poetul într-un fel de artă poetică lapidară pe patul de moarte, opțiunea lui s-a îndreptat către lumea frenetică, vibrând de viață, către existența genuină, transfigurată în versuri pe măsură, puternice, substanțiale, apte de capta sevele vieții: ”Mi-au plăcut mult versurile aspre, mustoase, / toate lucrurile pline și nete, copilul voinic, precoce, care nu plânge, / mi-au plăcut florile, toate florile, / să zdrobesc în pumni sănătatea lor de humă și sânge.” (idem). Un teritoriu al inspirației poetice îl reprezintă cerul cu luna și stelele, văzute însă tot printr-o prismă parodică, în care soarele este ”nestatornic” și umblă ”în pielea goală”. Între lucrurile care rămân posterității, pe lângă ”o splendidă cravată verde”și ”o casetă cenușie” cu scrisori, fotografii și o poză cu coroană dintr-a patra primară, poetul mai lasă o hartă cu ”însemnări de strategie” pentru ”binele nației”. Teribilist și sfidător ca atitudine (Piru îl apropie de Rimbaud), poetul este un explorator cu imaginația al lumii, un visător cinic, care sfidează prin nonconformism, surprinzând, la nivel poetic, prin aceeași tehnică a șocului și a deconstrucției: ”Mai las în urmă, în peretele camerei mele, <Harta politică a lumii>, / pe care îmi făceam zilnicele călătorii planetare – / o să găsiți însemnată pe ea baza mea navală, Tasmania, / de unde mi-aruncam elanurile și urina în mare.” (*idem*).

Demersul critic al poetului atinge și accente mai grave când poezia se focalizează pe realitate, pe contingent și fenomenologia existenței. Poemul părăsește paradigma parodică și devine o *critică a istoriei, a epocii și a sistemului*, într-un discurs liber, de un retorism bine controlat, dezvoltat gradual, cu accente ironice și sclipiri de sarcasm. Poetul anunță provocator sfârșitul unei ere, un timp al ipocriziei și al minciunii, al suferinței și al morții (războiul), un veac duplicitar al progresului, dar și al goanei după bani și al crimei: ”Prietenul meu proorocul mi-a spus discret într-o zi / că veacul nostru, bătrân și putred înainte de timp, / va muri lamentabil în curând, pe nesimțite, / ca o simplă trecere de anotimp. // Hei, hoțoman bătrân, veacule muribund, / ai isprăvit prin a pieri de păcatele tale – / din cavourile tăcute și negre de sârmă ghimpată / nu te vor scoate o mie de mii de macarale. // Fanfaron, perfid, te lăudai cu lumină și generozitate – / cineva spunea că ești cel mai modern și cel mai deștept; / ce-am să râd când oi vedea mâinile tale murdare de bani și de sânge / definitiv încrucișate pe piept.” (*La moartea unui fabricant de iluzii*). Se încheie, astfel, o eră a speranțelor neîmplinite, în care, sub auspiciile evoluției rapide a civilizației, omul a căzut victimă propriilor iluzii legate de emancipare și progres, dezumanizării generate de un sistem construit pe minciună, demagogie și profit, pe înșelare, manipulare și exploatare. Totul cu un imens consum uman, cu sacrificii, eșecuri, pierderi pentru umanitate, sugerează, de pe poziții de stânga, poetul, care rezervă acestei ere blamate un sfârșit caricatural și grotesc, în maniera deja cunoscută: ”O, veac melancolic și cabotin, / vei duce în groapa ta o mie de minți enorme, / o mie de cărți înțelepte, o mie de mâini misterioase și veștede, / o mie de blesteme, decaloguri, drapele și alte vanitoase forme. // La dracu, să nu fim patetici! – prietenul meu proorocul are dreptate – / în sârma ghimpată timpul doarme și moartea e stăpână – / deces banal: un cadavru a încetat din viață de plictiseală / cu o hârtie de o sută de dolari în mână...” (idem). Viziunea critică a poetului care anunță, triumfător și sarcastic, sfârșitul unei epoci lasă loc unei proiecții utopice, nemărturisite, dar implicite, proprie generației sale, pe care alți poeți (Stelaru, Caraion, Tonegaru, Corlaciu etc.) o vor explicita, în care prinde contur speranța

unui viitor mai bun, al omului și valorilor sale. Se poate citi în subtextul poemului și un sens polemic îndreptat împotriva poeziei, în special cea avangardistă, care face elogiul modernității și apologia progresului cu orice preț.

Civilizația tehnicistă, pusă în slujba progresului și a lumii capitalului, duce la dezumanizare și la falsificarea existenței. În centrul ei stă ”omul nou”, o ființă în curs de robotizare, fără vise, fără imaginație, fără aspirații, alienată, definită doar de un pragmatism strict, în orizontul devenirii materiale. În raport cu mesianismul congenerilor săi, care proiectează ”omul nou” pe pânza viitorului, într-o reprezentare optimistă, izbăvitoare pentru ființa umană, ”omul nou” geodumitrescian, văzut sceptic și critic, obiectivează un avertisment și un semnal de alarmă față de o metamorfoză dezumanizantă a individului într-o utopie cu semnul minus, în plină desfășurare odată cu avansul impetuos al civilizației. Iată-l în revelația, metaforică și prozaică, a poetului: ”Vezi, omule nou, ai dreptate să râzi de mine – / vagoanele tale cu grâu înconjură globul de <atâtea> ori, / Fordul tău are mulți cai-putere / și din vârful celor 300 de etaje ție nu-ți vine niciodată să zbori. // Tu ești simplu, și mare, și practic, și util, ca Majestatea-sa Cărbunele, / omule nou – cap de nucă; / în creierul meu se învârte o Americă întreagă de gânduri / și eu încă mai stau câteodată de vorbă cu o ulucă...” (*Ford*). Pe de altă parte, într-un suprarealist proces intentat bobului de porumb, ”retrograd, împotriva veacului, scelerat, trădător, disimulat în <generalul mămăligă>”, poetul face un rechizitoriul moral Pământului însuși și civilizației, odată cu *invocarea unei ere noi*, a ființei umane, gândită inclusiv cu suportul tehnologiei: ”Pentru dragostea noastră universală, Violaine, / în lupta noastră interplanetară pentru un veac mai bun, sau mai nou în orice caz, / ajunge! nu vom tolera nici o defecțiune! / Domnule Pământ, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz. // De două mii de ani nu facem nimic – / trăiască războiul! – sântem oameni cu doctrină și cu dispreț de moarte; / împotriva <generalului pelagră> și pentru un veac mai bun, / hei, inginer, o conductă de oxigen pentru aliata noastră Marte!” (*Pelagră*)

Un poem emblematic al poeticii lui Geo Dumitrescu este cel care dă numele volumului din 1946, *Libertatea de a trage cu pușca.* Sensul lui programatic vine din titlul însuși, care parafrazează *Libertatea de a dormi pe o frunte*, placheta de debut a lui Gellu Naum (1937). Pus pe frontispiciul unui poem și al unui volum, cel mai cunoscut, de altfel, și reprezentativ pentru opera poetului, acest titlu exprimă fără echivoc opțiunea pentru poezie ca act de libertate și de provocare, de sfidare a stării de fapt din literatură, a ordinii estetice, rezultate dintr-o perspectivă axiologică vetustă. În alt plan, al existenței, pentru că poezia trebuie să fie legată organic de viață, conform revoluției pe care tinde să o provoace generația războiului în literatură, titlul implică ideea de libertate, într-o metamorfoză chiar anarhică, a omului, libertatea văzută ca stare ontologică fundamentală a ființei umane. Construit parafrastic, sensul fundamental al acestui titlu este unul polemic la adresa unui mod de a face poezie, hiper-literaturizat, metaforizat și livresc. Sensul polemic este, de altfel, definitoriu pentru întregul volum din 1946, cel care îi conferă autorului lui statutul de pionier în procesul de înnoire a poeziei românești. Este o polemică pe care poetul o duce cu armele inteligenței, ironiei și spiritului critic, direcționată către deconstrucția canonului estetic și edificarea noii poezii, cu mijloace ”anti-poetice” și ”anti-estetice”. Poemul în cauză persiflează *poezia eroică*, poezia războiului, construită, cum se întâmplă și la unii dintre congenerii săi, pe o viziune tragică, naturalistă, de un tragism livresc, ceea ce duce la falsificarea poeziei. Poetul tratează o temă gravă într-o cheie parodică, relativizând totul, imprimând un aer de neseriozitate perspectivei poetice. Moartea nu înspăimântă pe nimeni, viața și moartea se află într-un fel de coabitare amabilă, frontul constituie un spațiu al dezbaterilor între soldați, pe care nimic nu-i impresionează, care discută senin despre ”libertatea de a trage cu pușca”, stând ”rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe o piatră de mormânt”, vegheați de ”luna fără cască”. Planurile se suprapun și se amestecă, limitele dintre *a fi* și *a nu fi* au dispărut (autorul face trimitere în prima strofă la Shakespeare), iar soldații, ”înarmați și

patetici", ascultă povestirile eroice ale poetului. Combatant el însuși pe fronturi celebre ale istoriei, asediul Trebizondei, bătălia de la Waterloo, acesta devine un fel de erou generic și atemporal, unul care personifică ideea de soldat, de luptător și învingător. Este, desigur, un prilej pentru el de a ironiza eroismul în literatură, temele mari, precum sacrificiul, martiriul, jertfa, moartea pentru o cauză nobilă etc. Abordarea este voit livrescă, autorul se plimbă prin istorii (Imperiul Trebizondei, în secolul al XV-lea, în sud-estul Mării Negre, ultimul imperiu creștin în spațiul cucerit de otomani, bătălia lui Napoleon la Waterloo), civilizații și literaturi (Sadoveanu, Rostand), parodiind și persiflând eroismul ca singură opțiune existențială, într-un fel de bufonadă livrescă, esențial polemică. De observat în paranteză – o observație care, după știința noastră, nu a fost făcută –, asediul Trebizondei s-a desfășurat fără pierderi umane, iar cetatea, capitală de imperiu creștin, s-a predat, în urma unor înțelegeri diplomatice, în mâinile lui Mehmet al II-lea. Dar utopia lirică dă dreptul poetului să ajusteze adevărul istoric. Iată versurile în răspăr cu perspectiva eroică a poeziei: "Sânt sigur că unul din ei eram eu – / de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele fel de fel, / pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri, / cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel. // Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!... / Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud; / țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt – / ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acum mi le mai aud!... // La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte, cabotinul, / rostandizând pe pragul unui veac; / viteaz și inutil și graseiat la culme, / luptam și-atunci – ce era să fac?..." (*Libertatea de a trage cu pușca*)

Lupta cu "centimetrii pătrați" ai poeziei

În *Antreul poemului*, din deschiderea plachetei sale de debut, *Panopticum* (1943), Ion Caraion afirmă în alți termeni, mult mai fermi și lipsiți de echivoc, pe coordonata stilistică a unui radicalism de viziune și atitudine, identitatea celor care militează pentru înnoire, în plan existențial, mental și estetic, pentru revoluționarea canonului poetic. Poezia lui Caraion este definită, conceptual și discursiv, de expresionism, particularitate care se traduce într-o perspectivă hipercritică, dură și neagră, cu accente naturaliste, asupra existenței și realității și printr-o violență stilistică extremă, obiectivată în moduri poetice particulare la nivelul scriiturii. Toate acestea își manifestă prezența încă din primele poeme, în viziunea poetică și în orizontul textului, un text dur, bolovănos, agresiv, anunțând liniile de evoluție a poeziei caraioniene. Poetul, al cărui pseudonim, cu sens programatic, exprimă chintesențial o artă poetică – Ion Caraion (Ion cel Negru) –, se revendică de la o generație ultragiată, cu nervii întinși la maxim, de oameni care caută cu disperare autenticitatea existenței și a poeziei. Căutarea surselor originare ale poeziei, a formulelor estetice și antiestetice care să exprime existența în ipostazele ei fruste, genuine reprezintă linia de forță a programului pe care aceștia îl asumă în sens estetic și ontologic: "Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia, să bem / igrasie din ploaie, rachiu din poem / otrava murdară, țipătul spân…" Este o generație care-și trăiește la intensități paroxistice căutarea, în termenii unui patetism tragic și ai unui acut sentiment al damnării: "… De douăzeci de ani scobim într-un plămân / pentru tinerețe, pentru păcat – / ne-njunghe frumusețea în care n-am intrat! / Cu mâinile ciungi, tatuate / ne ducem în cârcă pustele depărtărilor toate; / carnea înțeapă – zăpezile, anii / ne-au spart inimile, ne-au omorât bolovanii…" În plan estetic, visătorii radicali, militanți pentru reformarea din temelii a poeziei, se pronunță pentru spargerea tiparelor, a abordărilor canonice, controlate de reguli, armonii și simetrii formale. Regulile, măsura, rigorile geometrice, viziunea standardizată, care definesc "vechea poezie", constrâng poezia într-un Pat al lui Procust formal și conceptual, sufocă ideea și spiritul, generează un tip de mediocritate academică și sterilitate literară, care acoperă, "estetic" și eufonic, lipsa substanței în plan ideatic și în orizontul trăirii: "– Lângă marginea vorbei, la cină, / semănăm soare, culegem vermină / la fundul purității, fără gramatică, / disprețuim cumințenia reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați. / Avem umbletul simplu, dar pași tulburați, / ne gâtuie

măsura, ne pune cătușă / geografia unor molii cu belciugul la ușă.” Tinerii exponenți ai spiritului liber în literatură, posedați de idealul înnoirii, halucinați de himera viitorului, sunt definiți de un sentiment tragic al auto-damnării și de o acută conștiință a sacrificiului: ”Noi sântem nebunii care vor muri / pe marginea dintre noapte și zi / fără îmbrăcăminte, fără adăpost / lângă toate înțelepciunile veacului prost.” Imprecativ, poetul sancționează ipocrizia postumă a unei lumi falsificate de fariseism, duplicitare, o lume minoră etic și spiritual, tributară unei mentalități care prețuiește imaginea, aparența, confortul, masca: ”Peste o sută de ani veți veni înapoi / să întrebați de inscripții, să vorbiți despre noi, / scârbe ale lumii cu gravitate de gong, / trântite comod în șezlong.” Tinerii insurgenți militează, în schimb, pentru libertate într-o formă a dezlănțuirii și trăirii anarhice, pentru descătușarea energiilor creative, pentru întoarcerea existenței și a poeziei la izvoarele autentice, nefalsificate de filistinismul și servituțile civilizației, în sensul unei literaturi hrănite din spiritul liber al individului, într-o formulă în care creația înseamnă, în mod esențial, libertate, cea mai înaltă formă a libertății spirituale. Iată cum pledează poetul cauza generației sale: ”Lăsăm perdelele, îndurăm frigul; pentru brumă – / nici înțelegerea voastră, nici bucuria postumă / nu ne mai trebuie. Ci, numai, frumos, s-auzim cum umblă grâul pe jos, / cum îngerii ne cheamă – în mână / când țineam trecutul (fântână) / din care bem cu mâinile-amândouă / apa rugăciunii mai tare, mai nouă.”

Într-un alt poem cu sens programatic, *Cântece negre* (din volumul cu același titlu, 1947), poetul se explică și își explică opțiunea estetică într-un fel de artă poetică susținută printr-un retorism energic, nervos, militant, ca un manifest pentru mobilizare generală pe frontul poeziei. ”Cântecelor frumoase” tânărul poet le opune ”cântecele negre, pline”, cu alte cuvinte, în locul poeziei tradiționale propune *noua poezie*. De ce, vedem mai departe. ”Cântecele frumoase” sunt ”cântece blânde”, asociate trecutului, unei epoci și unei mentalități vetuste, corespund unei poezii care nu implică, în mod necesar, ”adevărul”, nu exprimă viața, nu reprezintă omul cu suferințele, aspirațiile și speranțele sale. Dimpotrivă, ”cântecele negre” sunt ”brute, aspre”, ”urâte”, precum viață însăși, se asociază adevărului existenței, reflectă viața în dramatica ei complexitate, sunt un mijloc de acțiune, o armă, un instrument al activismului social pe frontul cauzei umanității, înseamnă ”mai multă proză: Brațe... Marș... Dreptate...”, exprimă tinerețea, entuziasmul, speranța într-un viitor pe care tinerii din această generație îl invocă, îl așteaptă, visându-l mai bun. ”Cântecele negre” sunt obiectivarea poetică a universului interior, pe care îl reflectează, ca într-o oglindă esențializată, în metamorfozele lor estetice. În mod esențial, în raport direct cu realitatea dramatică pe care o exprimă, ”cântecele negre” au ca suport o estetică a urâtului pe coordonata stilistică a unui discurs expresionist, de mare tensiune și intensitate. Iată explicația poetului: ”Sigur, nu toate cântecele sânt frumoase pentru toți. / Unele au mâlul și pietrele din noi, / unele sânt tulburi, sânt aspre, sânt schimbătoare, / altele răvășite ca niște sârme, / unele sânt ca o luptă / pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru, / unele sânt blânde ca spicul aplecat. Nu mi-au plăcut niciodată cântecele blânde.” Agenții schimbării, activiștii pe linia înnoirii ideologice și estetice sunt poeții înșiși, pe care tânărul insurgent îi cheamă la luptă, în numele adevărului și al vieții: ”Poeți! Nu vă temeți de adevăruri. / Fiți aspri și calzi ca sângele vostru. / Cei rămași pe urmă nu vor mai ajunge niciodată la voi. / Numai cei care vor veni singuri au dreptul.” Poetul însuși, în ipostaza de mentor și vector al schimbării, se pune în slujba reformei estetice prin poezia lui ”neagră și urâtă”. Noua poezie se naște dintr-o nouă mentalitate, care proclamă necesitatea despărțirii de trecut, nevoia schimbării și a înnoirii, un timp nou al omului și al existenței, într-un proces impetuos al renașterii, animat de un inexorabil elan vitalist, care cuprinde totul: ”Tinerețea cântecelor noastre / va izbucni ca un glonte, ca o dinamită. / Străzi, orașe, state / au ieșit din cuibare, / au năvălit din ganguri, / au răsărit din străfund. / Totul se agită. / Totul există.” Poeții au un rol crucial în această mișcare revoluționară, ca agenți ai schimbării, mesageri ai renașterii omului, într-o eră nouă, a vieții autentice și adevărului: ”Poeți! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați

născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; / voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți permanent între oameni, / alături de ei, / o dată cu ei."

Un al treilea poem cu sens programatic, *Caseta cu inimi de fosfor* (volumul *Cântece negre*), propagă, într-un discurs militant și propagandistic, ideea înnoirii omului, prin renunțarea la masca ipocriziei și la existența sterilă, golită de seva trăirii, prin apologia adevărului și a libertății. Poetul își arogă misiunea de mesager al schimbării, de apostol al unei uriașe metamorfoze, care vorbește mulțimii: "Fiindcă niciodată nu v-am adus mesagii, / fiindcă niciodată nu v-am promis nimic / (așa cum nu mi-am promis mie, niciodată, nimic) / vă exalt, vă număr / sânteți / vă simt / și de aceea dau laoparte lucrurile / cu care voi ați venit în atingere prin sângele vostru, / dau laoparte masca pe care o vindeți și-o cumpărați în fiecare dimineață / și vă vorbesc." Asumând un rol mesianic, el exprimă spiritul timpului, care evoluează frenetic către viitor, energiile care mobilizează întreaga existență către renașterea universală, sub semnul înalt al adevărului și al autenticității. Pentru edificarea lumii noi, cea veche trebuie distrusă din temelii, pentru ca omul nou să se nască, cel vechi trebuie să moară, iar spiritul vieții să răsară din ruine și din cenușă. Poezia însăși trebuie să se despartă de trecut și să renască, adunându-și forțele din energia universală care impregnează existența și din schimbarea la față a omului, o ființă nouă, la un nivel superior al ființării, într-o metamorfoză care să facă din ea un mod al renașterii spirituale, un instrument al adevărului și al cunoașterii, o cale către viitor. Iată discursul poetului către mulțime, către masele care viețuiesc confuz, într-o mediocritate fără speranță și fără orizonturi, asumând rolul de profet al vremurilor noi, care le arată calea către viitor: "Eu nu vin în numele vostru / – în numele vostru au venit toți și-au plecat; / eu vin în numele durerii care trece prin aer, / care se simte la masă, în ciorbă / eu vin în numele energiei care circulă / prin toate cercurile și arterele pământului, într-adevăr liberă; / eu vin în numele poeziei pe care n-a scris-o nimeni, / pentru că fiecare s-a temut de el însuși, / în numele meu vin (cel care n-a promis nimic, nimănui, niciodată) // și proclam: / vă urăsc. / Pentru că îmi sânteți aproape, / pentru că semăn cu voi / pentru că urăsc și vreau să distrug toate lucrurile care îmi sânt aproape și care seamănă între ele; / și de aceea / dau laoparte masca / pe care voi o vindeți și-o cumpărați în fiecare dimineață – / și vă vorbesc. // E timpul. / Ascultați. / Să zvârlim tot ce avem cenușiu în noi."

Invocarea mesianică a "omului nou"

Într-un poem publicat în revista *Albatros*, Dimitrie Stelaru, spirit boem și iconoclast, un vagabond modern al vieții și al poeziei, cu modele livrești în istoria poeziei universale, condiție pe care o experimentează consecvent la nivel existențial și estetic, visează la *Omul nou*. Poemul este tipărit în numărul 7, ultimul, al revistei, apariție efemeră, dar care își transcende prin semnificație și importanță cadrul editorial și limitele temporale. Publicația promovează o nouă mentalitate pe scena literaturii, aduce un suflu nou în câmpul literelor românești, inițiază un proces complex de înnoire care va continua în următorii ani, până către sfârșitul lui 1947. De la această dată, viitorul așteptat și invocat de poeții generației războiului, utopia la care ei visează în noua poezie și în textele programatice de pe frontul militantismului publicistic se transformă treptat, dar într-un declin vertiginos, într-o utopie neagră, în cea mai sumbră distopie a istoriei. Poemul trebuie citit în cheia unei revelații creștine, din care ia naștere chipul lui Isus, biruitorul morții, care învie aducând oamenilor speranța vieții și a izbăvirii. *Omul nou* este Hristos, purtătorul de lumină și de viață, Cel care răspândește între oameni vestea cea bună a biruinței și a vieții, a restaurării omului în condiția primordială, a unui nou început, mesagerul divin al renașterii ființei umane din cenușa păcatului. Luminând lumea cu o nouă speranță în planul orizontal al terestrității, el se întoarce, pe axa relației teandrice, în condiția dumnezeirii sale prin Înălțare. Textul poate fi citit ca un poem mistic în cheie parabolică, într-o viziune și metamorfoză discursivă cu totul

aparte față de poezia de inspirație religioasă, cum este, de pildă, cea ortodoxistă, ancorată între limitele canonice, religioase și poetice. Revelația stelariană poate fi însă interpretată și într-un sens mai larg, *omul nou* ca simbol al renașterii ființei umane și al aspirației către emanciparea din condiția telurică, spre înălțarea spirituală. Iată versurile: ”Omul nou l-am văzut ieșind din pământ într-o dimineață – / Avea fruntea albă, iluminată de altă viață; / Îmbrățișă orizontul, întâmpinat de soare – / De soarele unei lumi neînșelătoare. / Omul nou nu era nici sclav, nici împărat, // Cu săgețile ochilor iscodea timpul cristalin – / Necunoscut, așteptat nu era nimănui străin. / Omul nou, Omul altui început, / Născoci o geografie, un trup nou al păcii, // Omul pe care l-am văzut ieșind din pământ într-o dimineață / Avea mâinile albe, iluminate de altă viață; / Mergea liber, prin orașe, către Apus – / Mergea înspre Nord, înspre Sud, dar mai mult în sus, // Cântând biruința Omului nou.”

Tot o formă de mesianism, dar lipsit de sens metafizic, dezvoltat pe coordonata existențială, practică Ben Corlaciu în poemul *Pentru omul meu liber*, publicat în *Universul literar* (nr. 4, 11 februarie 1945) și inclus în volumul *Manifest liric*, din 1945. Omul liber este o proiecție, o aspirație a celui care viețuiește în spațiul existenței fără orizont, limitate de constrângeri și neputințe, un alter-ego al acestuia, care exprimă, în mod esențial, adevărata identitate a individului, victimă a condiției sale sociale, morale, existențiale. Cel care se visează în această metamorfoză, de om liber, exponent al dezmărginirii ontologice și al libertății ființei, este un poet boem, rebel și anarhic, de speța lui Stelaru (prieten de experiențe bahice și reverii poetice, căruia îi dedică poemul *Popasul nopții*), care practică o boemă extremă, în mediile sordide și promiscue ale viețuirii sub semnul unei revolte apriorice și al hazardului. Existența la limită sub auspiciile boemei de tip villonesc, poesc ori baudelairian este un fel de coborâre în infern din care poetul încearcă să renască trecând prin purgatoriul spiritual și estetic al poeziei. Poemul lui Cornaciu este un elogiu al libertății, condiția fundamentală a individului spre care acesta trebuie să tindă pentru a renaște spiritual. Iată versurile, dezvoltate într-un discurs de esență prozaică, în formula promovată de poeții generației, augmentat de un suflu retoric tezist și persuasiv: ”Totdeauna, omule liber mă vei iubi, / așa cum iubește săracul pâinea și soarele, / fiindcă sântem amândoi din același grăunte – / și fiindcă singura religie adevărată e munca. // Noi ne cunoaștem, fără să ne fi văzut vreodată; / când ne-ntâlnim, ne-mpărțim unul altuia viața / și, c-un sărut cât o confluență de larg, / zările-n colțul buzelor noastre se sparg. // Mă vei iubi, omule liber, aprig și cald, / așa cum iubesc eu călătoriile prin inima ta, / cum așteaptă fecioara sămânța copilului nou, / pe care să-l poarte la sânul său roditor ca pământul. // Brațele noastre cuprind longitudini, meridiane, / și toate anotimpurile vin spre noi, ca un fluviu; / inteligența și munca sânt singurele noastre arme, / prietenia, singura noastră avere.” Libertatea omului antrenează libertatea poeziei ca act spiritual care exprimă spiritul uman în substanța și esența sa. Poezia este o formă esențială, paradigmatică, a libertății omului și a ființării. Pentru a redeveni însă un mod de trăire și afirmare a libertății, ea trebuie să treacă printr-o metamorfoză fundamentală, să părăsească teritoriile sterile ale visării lirice, cerul metafizic al conceptelor și să coboare la sursele originare, puternice ale existenței, din care să-și tragă sevele poetice, să extragă cuvintele apte să exprime prin forța expresivității lor genuine ideile, pulsul și ritmurile frenetice ale vieții, spiritul vibrant și incandescent al renașterii și al viitorului: ”Pentru tine, omul meu liber ca timpul, / voi asvârli cu praștia cuvintele cele mai pline, / voi răsuci universul, ca pe-un compas – / și punctele, care pe hartă înseamnă hotar, / am să le șterg dintre noi, ca pe un simplu popas.”

Un alt poem al lui Corlaciu, *Manifest liric* (din volumul omonim, 1945), este un act de protest la adresa unei lumi dezumanizate, guvernate de valori materiale, care doar mimează valorile umane, o lume ipocrită, arogantă și mediocră, pentru care omul și idealurile sale nu valorează nimic. Este protestul și actul de sfidare al unui ins marginalizat, al unui vagabond – poetul însuși –, care lansează acuzații în cheia unei sumbre ironii și care propune ca soluție de

supraviețuire evadarea în alte spații geografice, exotice, îndepărtate, la Cape Town sau oriunde altundeva, departe de Europa, care și-a consumat rezervele de umanism. În preambul, poetul explică lucrurile: ”Oamenii spun că Europa e centrul de / gravitație al culturii. / Totuși, eu aș pleca spre Cape-Town / sau, în cel mai grav caz, oriunde în / afara meridianelor acestui continent. / De altfel oamenii sunt obișnuiți să se / creadă – fiecare-n parte – buricul / pământului. / Așa că negreșit realitatea trebuie să / fie cu totul alta.” Întrucât această evadare nu este posibilă (mai târziu va fi, când Cornaciu va cere azil politic în Franța, dar în alte împrejurări existențiale), deocamdată, poetul optează pentru evaziunea într-o lume a fanteziei și reveriei pe calea alcoolului, mult mai accesibilă. Boema îi oferă soluția de a rezista și de a sfida realitatea imediată, o boemă învăluită în aburi bahici, mediu al eliberării din condiția damnării sociale și al atitudinii protestatare. Din acest spațiu vermicular, în care cei umili pot supraviețui și pot experimenta fericirea care altfel le este interzisă, poetul visează la lumi mai bune și își exercită critica socială și morală asupra contemporanilor. *Manifestul liric* al poetului devine astfel un manifest moral și existențial în care poemul se transformă în act de acuzare. Iată ce spune poetul: ”O sticlă cu vin încă și încă una, / că venim dintre oameni iluștri și bogați / care ne-au spus că nu merităm să fim decât dezbrăcați / și cărora le este totuna / că dormim pe maidan, lângă o casă / cu șapte etaje și-o servitoare țâfnoasă. // Astăzi am găsit niște bani / pe stradă – sau, dacă vreți, i-am furat; / însă n-am să mănânc, fiindcă scrie / undeva că n-am voie, deoarece-s deocheat / și-mi place să mă joc cu păduchi și țigani. // Mai adu, mai adu, mai adu, / și nu te uita c-am slăbit într-atât; / dacă vrei, poți să mă prinzi și de gât / ori să m-arunci triumfal sub tejghea, / numai adu o sticlă și bea, / ca și cum ai putea să-nțelegi / de unde venim și plecăm zile-ntregi.”

Fronda, parodia, evaziunea și noile orizonturi ale poeziei

În poemul *Grădina publică* (volumul *Plantații*, 1945), Constant Tonegaru dezvoltă o perspectivă ironică, deconstructivă, asupra unei teme ancorate în banalul existenței și al memoriei. Ironia constituie, de altfel, o marcă stilistică a poetului, prezentă, la diferite intensități, în majoritatea poeziilor. Dacă la Geo Dumitrescu, ironia este deseori acidă, caustică, vitriolantă, cu un grad sau mai multe de malignitate, la poetul *Plantațiilor*, aceasta apare, în general, benignă, amabilă, complice, parcursă de un umor subtextual, aflat în spatele imaginilor care se derulează pe pânza poeziei. Imaginea bacoviană a fanfarei din grădina publică nu comportă nostalgii ori reverii autumnale, ci este parcursă de un umor parodic, care impregnează în culorile ironiei întregul tablou: ”În loc de săgeată pleca marșul nr. 3; / prin artere toreadorii treceau victorioși în trap / convecși și concavi fiindcă se cânta fals, / însă domnul cu decorații aproba categoric din cap.” De notat inclusiv stilul prozaic, administrativ, de intendent aflat în permisie, în care poetul precizează piesele din repertoriul fanfarei militare abordate în parc: ”marșul nr. 3”, ”cântecul nr. 4”. Ecourile alămurilor din memorie declanșează poetului, un fel de Bacovia tonic, lipsit de orice înclinație spre melancolie și depresie, un întreg lanț de amintiri, developate în secvențe definitorii, care se succed cinematografic pe fundalul romantic, dar de un romantism parodic, al peisajului pătruns de toamnă și de muzică. Înainte de toate, un autoportret, de adolescent rebel și teribilist, pasionat de scris, cu poză de scriitor spre impresionarea publicului, care vede lumea dintr-o perspectivă ironică și umoristică: ”Toamna, printre pomii anemici trăgeam la fit; / de bunăseamă cândva se va fi zis: – Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent; / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii / fără a se ști că la limba română a rămas repetent. // Ignoram pe Iulius Caesar, dar mă interesa un erou mai recent: / schimbam juxtele pe un lexicon medical / să cunosc date despre pensionarul afon cu decorații / și am aflat – se chema <impetigo> ciuperca de pe chelia domnului general.” În acest peisaj, cu muzici și frunze de toamnă, spațiu desuet al rătăcirilor adolescentine și al frondei juvenile, elevele Școlii Normale se plimbă romantice și visătoare, în ipostaze ironizate complice de poetul care observă și comentează lumea din jur: ”Normalistele se plimbau ca potârnichele în șorțuri cu picățele; / scoțând melancolic

batiste cu monogram roșu din buzunar / discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino / potrivind sandalele pe frunzele uscate de arțar.” Alte secvențe se succed în filmul evocării, urmând logica sentimentală a memoriei, care combină imagini și frânturi de reflecții, pe același fond al ironiei, dublate de o viziune umoristică asupra lucrurilor, ceea ce imprimă un caracter parodic rememorării: ”Cântecul nr. 4 era chiar romantic; / – Doamne, să fii tânăr cu douăzeci de ani trebuie să minți... / – Îți amintești de candelabrul acetilenic din prefectură? / și omul sandwich găsea momentul să facă reclamă pentru pasta de dinți.” Evocarea, declanșată de contemplarea meditativă a unei vechi fotografii, își anihilează potențialul nostalgic prin întoarcerea la derizoriul metamorfozelor timpului și destinului, accentuat în chip prozaic și autoreferențial într-un tablou cu sugestii ludice și suprarealiste: ”Școala Normală e acum uzină de nasturi; / totuși, după cină am fost să caut negativul pozei din parc – / sugeam atunci bomboane cu miez elastic / și capelmaistru din pavilion se îndoia ca un arc.”

Emblematic pentru opera lui Tonegaru, *Plantația de cuie*, poemul care a inspirat titlul volumului (simplificat în *Plantații*, la sugestia lui Miron Radu Paraschivescu), oferă o imagine semnificativă asupra poeticii acestui autor. Un poet interesant, care nu a lăsat literaturii române decât un volum antum și altul postum (*Steaua Venerii*, 1969, editat de Barbu Cioculescu), cu o poezie de o uimitoare modernitate și chiar postmodernitate. Poemul este, în esența sa, un protest la adresa războiului, a cruzimii și absurdității acestuia, care face din moarte o realitate generalizată, aproape indiferentă. În nota specifică autorului, dar cu mijloace acutizate, tema este tratată cu ironie și sarcasm, într-o satiră acidă, ca un act de acuzare, care se exprimă însă mai mult parabolic decât direct și incriminator. În această viziune a războiului, grozăvii inimaginabile, secvențe macabre, imagini șocante, momente de un grotesc enorm se întâlnesc cu elemente de un negru și crud umor. Poetic vorbind, autorul își dezvoltă grotesca revelație într-o abordare naturalistă, cu instrumentele stilistice ale unui expresionism extrem, dar și cu mijloacele pe care i le pune la dispoziție suprarealismul. Planurile se amestecă, experiența ”directă” se întrepătrunde cu amintirea, tragismul este subminat de un fond parodic, aproape ostentativ, elemente mitice, fantastice și stranii coabitează cu realitatea, seriozitatea este dublată discret de ironie într-o compoziție tonegariană complexă, emblematică. Un aer subversiv și duplicitar traversează întregul poem, cu titlu șocant, de *thriller* hollywoodian. Impresia este că autorul nu poate lua nimic în serios, la fel ca Geo Dumitrescu, pentru că, de altfel, nici nu-și propune o abordare gravă, marțială. Iată un fragment: ”Caut acum pe domul caporal pe platou – / … răsuflă, nu răsuflă, a murit? / Azi-mâine, se face ora să dam atac la bastion. / Când mă voi întoarce, dacă mă voi întoarce, / în contra fricei în loc să descântați cu păr de lup / zăpada părului meu s-o topiți la chibrit. // Mai demult pe coada pianului din salon / împărțeam soldații de plumb în două armate / și topeam pe învinși la mașina de spirt / lângă oglinda cu îngeri dezolați deasupra apelor colorate. // Spre tavan duhul odăii, între broderii olandeze, / se întrupa din ostașii de plumb aruncați în scrumieră; / de obicei venea tulburat din somnul de cenușe / cu pleoapele întredeschise cât o butonieră. // Ascultând cu nepăsare povestea Vasului Fantomă / croiam din hârtie învingătorului o pelerină / iar heruvimii părăseau demonstrativ în oglindă de pe rama rococo penele lor de stearină.” Secvențe crunte, de o cruzime fără margini, sunt tratate cu o indiferență, aproape cu o seninătate, din care nu lipsesc ironia, o anumită predispoziție spre ludic, parodic și grotesc a autorului: ”La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt. // Se liniști apoi pe spate ca-ntr-un stal / în glasul lui rupându-se o stambă. / Pământul i se urca sub unghii / și brațele svâcneau vâslitul unei gropi cu smoală. // Himera Scylla țâșni din ea / făcând escală cu ghiarele înfipte între ghimpi / pe Luna ca un ficat însângerat / rămas acolo pe rețea. // Un lampagiu aprinse privirea fantasmei care rar / peste tranșeie lustruia sătulă pliscul de metal.” Revelația poetului ia amploare în termenii unei viziuni suprarealiste, dominată de prezența unui monstru mitologic, Scylla, prezență parabolică, apariție nefastă care vine din

Infern ca simbol al morții, în peisajul devastat de crimele abominabile ale războiului. Puternic parabolică este și imaginea cuielor îngropate în lut ca un elogiu adus ”cetățeanului necunoscut”, un elogiu ironic și necruțător la adresa absurdului care domină lumea, transformată, din cauza propriilor neputințe, în spațiu al crimei de dimensiuni planetare. Cuiele îngropate formează, de altfel, imaginea centrală a acestui poem, reprezentativ pentru poetica tonegariană, ca o promisiune nefastă și ca o viziune a destinului celor care vor veni, un destin de martiri ai unei cauze pierdute, victime ale unei lumi iraționale. Imaginea poate fi extrapolată simbolic la însăși condiția umană, aflată sub auspiciile necunoscutului și ale morții. Iată ultima secvență a poemului: ”Privirea fantasmei Scylla lucea ca o lamă de sabie / călită și ciocănită pe nicovală. / Din orbite un ochi îi sări cât o portocală / dar în loc s-o culeg îngropam în lut / cuiele ce ridicau sârma ghimpată pe pari / să răsară în altă decadă, lungi, cu vârfuri mari / pentru Cetățeanul Necunoscut. // Prin groapa din care himera venise din adânc / măruntaiele caporalului începură să cadă / pe un arhipelag cu nouă irozi / plecați călări la vânătoare cu țeste la oblânc. // Până aici se auzeau trompetele cinegetice de la antipozi! / Pe urmă o rachetă – / roș-alb altă rachetă sălta pe nor; / – Iată îmi spuneam, începe cel mai mare atac la baionetă, / în sfârșit, iată spuneam, e ceva să fii gladiator.”

Noua poezie în căutarea noului canon

Poemele puse în discuție sunt emblematice pentru poetica generației războiului, în materie de viziune și de opțiune estetică. Unele au un caracter asumat programatic, altele conțin elemente semnificative care sugerează formule și direcții de evoluție. Dincolo de versurile care se referă explicit la poezie, la metamorfozele ei, puse sub necesitatea schimbării estetice, și la misiunea acesteia, poemele reprezentative, prin modurile estetice și stilistice în care obiectivează ideea, constituie modele pentru ceea ce își propune să fie noua poezie. Ele au, așa-zicând, un caracter programatic intrinsec. Toate acestea contribuie la cristalizarea unui nou mod de a privi poezia și de a face poezie. Ele indică drumul către un nou canon poetic.

Dacă negarea canonului existent în epocă este un obiectiv asumat de militanții noii poezii, despre un nou canon este încă prematur să vorbim. Totuși, acesta tinde să prindă contur, treptat, în ritmul frenetic al contestării, prin formele poetice propuse de tinerii autori și printr-o serie de elemente constitutive esențiale. Ca tendință generală, toți poeții generației războiului pledează pentru re-umanizarea poeziei, prin întoarcerea ei în realitatea existenței și apropierea de viață. Poezia, susțin aceștia, trebuie să fie precum viața, și frumoasă și urâtă, și luminoasă dar și întunecată, și sublimă dar și grotescă, să acopere prin metamorfozele și capacitatea ei de cuprindere întreaga diversitate a existenței. De aceea ei combat poezia estetică din canonul modernist și estetismul în poezie și promovează o ideologie anti-estetică și anti-estetizantă, prozaismul, autenticitatea, modurile și formulele genuine ale comunicării poetice în deplină sincronie și sinergie cu viața trepidantă. Geo Dumitrescu este un deschizător de drumuri în mai multe direcții. Cu instrumentele spiritului critic, ironiei, sarcasmului, parodiei, abordării polemice, el contestă, demitizează și destructurează temele mari ale poeziei, într-un demers desacralizant și deconstructiv. Iubirea, poezia, poetul, arta, creația, universul, istoria, eroismul, civilizația, suferința, moartea intră în colimatorul poetului și sunt ironizate, minimalizate, persiflate cu inteligență și aduse în dimensiunea terestră a existenței din cerurile abstracte în care se izolaseră spre falsificarea și dezumanizarea poeziei. Ion Caraion este apologetul ”cântecelor negre”, al poeziei ”negre și urâte”, poetul care face o critică virulentă a mentalității și formelor literare din canon, care militează susținut pentru despărțirea de tradiție și pentru înnoirea spirituală și estetică a poeziei, într-o formulă ”anti-estetică”, bazată, în esență, pe estetica urâtului și pe expresionismul funciar al autorului. Dimitrie Stelaru rămâne în istoria literaturii ca un boem și ca un vagabond al poeziei. Din

mediile promiscue ale vieţuirii anarhice, visează la viitor şi la ”omul nou”, într-o reprezentare christică, mesianică, prin care existenţa şi poezia însăşi sunt transfigurate şi spiritualizate. Mesianismul poetului traduce aspiraţia către adevăr şi renaştere spirituală, către un nou început, într-un timp de criză a istoriei şi de alienare a fiinţei. Poezia constituie modul de exprimare a acestor idei de un profund umanism, un medium între contingent şi transcendent, statut care pledează pentru misiunea înalt spirituală a acesteia. Un paria al poeziei, rătăcitor prin taverne, în stil villonesc, fascinat de Poe şi Baudelaire, pe care îi ia, de altfel, ca modele existenţiale, este Ben Corlaciu, care, în totală antiteză cu numele de botez, Benedict, devine un damnat al vieţii şi al poeziei. Este şi poză, cultivată asiduu de poet, dar şi realitate. El visează la ”omul liber” şi afirmă, pe calea revoltei şi a protestului, libertatea ca principiu suprem al existenţei umane. Libertatea şi poezia formează un tot, o unitate primordială care trebuie permanent refăcută. Pentru a-şi câştiga libertatea din spaţiul constrângerii existenţiale şi sociale, poetul practică boema ca peregrinare prin medii sordide, evaziunea în spaţii utopice pe calea fanteziei, alimentată de aburii etilici. Tonegaru oferă, prin poezia sa, o experienţă literară complexă, care asimilează formulele, experimentele, tendinţele poetice ale celorlalţi. Poezia sa, aşa cum s-a observat (Simion, Manolescu), poate fi considerată, cel puţin sub unele aspecte, o *summa* estetică a celorlalte experienţe poetice. Ironia, fronda, parodia, satira, umorul, boema, fantezia, evaziunea în spaţii exotice sunt mijloace poetice care fac din versurile lui Tonegaru o poezie cu propria identitate, de o uimitoare modernitate şi actualitate.

Procesul de înnoire a poeziei este, de-a lungul deceniului cinci, încă la început. El deschide drumul către noul canon, după contestarea asiduă a celui modernist, considerat anacronic în raport cu ritmurile şi aspiraţiile timpului. Dar drumul este curând întrerupt de involuţiile pe plan istoric. Va fi reluat două decenii mai târziu prin generaţia şaizecistă, cu pierderile, cu regăsirile şi redescoperirile inerente.

***Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului ”Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.**

Bibliografie critică

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972

Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975

Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992

Cristea, Valeriu, *Criza culturii*, *Caiete critice*, nr. 3, 1993

Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976

Iorgulescu, Mircea, *Critică şi angajare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

Ivan, Sorin, *Opera poetică a lui Ion Caraion*, Editura Universitară, Bucureşti, 2014

Ivan, Sorin, *A Tragic Poet of the East*, Österreichisch-Rumänischer Akademischer Verein, Wien, 2014

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Manu, Emil, *Eseu despre generaţia războiului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978

Manu, Emil, *Sinteze şi antisinteze literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975

Manu, Emil, *Istoria poeziei româneşti moderne şi moderniste*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2004

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creaţia populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007

Negoiţescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970

Negoiţescu, Ion, *Analize şi sinteze*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976

Negoiţescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

Petroveanu, Mihail, *Traiectorii lirice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974

Piru, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975

Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997

Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti, 1977

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2001

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediţia I, Editura Cartea Românească, 1974, Ediţia a II-a revăzută şi completată, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978

Simion, Eugen, *Prefață* la volumul *Geo Dumitrescu: Aș putea să arăt cum creşte iarba*, Editura Eminescu, București, 1989

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000

Steinhardt, Nicolae, *Între viaţă şi cărţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976

Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983

Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005

L'INSOMNIAQUE ET L'HOMME QUI DORT. UN TROMPE-L'ŒIL RHÉTORIQUE

Mircea Ardeleanu, Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: 'Echo effects' link Emil Cioran's aphorisms and Georges Perec's novel A Man Asleep. How can they be explained from a literary point of view, knowing that Cioran hardly liked the contemporary novel, that Perec on the other hand did not especially like artful writings and that, finally, both authors ignored each other?

The author of this article analyses some aspects of this case of 'resemblance without influence' – the expression of boredom, of melancholy, of indifference, of inaction, the relations to time and to oneself – and concludes that both writers, independently from each other, use the same compositional technique based on the theory of rhetoric topoi and the same thematic repertoire. The melancholic tribulations of the Perequian hero point to the Cioranian intertext and vice versa. One could not explain this specular effect in a coherent way without relying on an enlarged theory of intertextuality.

Keywords: Emil Cioran, Georges Perec, insomnia, melancholy, acedia, intertext, rhetoric topoï

Tout semble enfermer les œuvres d'Emil Cioran et de Georges Perec dans des univers destinés à rester à jamais clôturés, étrangers l'un à l'autre. Et pourtant, plus d'un trait unit les destinées de leurs auteurs et maintes affinités leurs œuvres. Tel est le cas entre maintes séries d'aphorismes d'Emil Cioran et le roman *Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec. Si le parallèle semble asymétrique, cela s'explique, d'un côté par le 'dynamisme' de la quête formelle perequienne opposée à la démarche cyclique de l'écriture cioranienne spécifique de l'écriture aphoristique.

Ce que les deux auteurs partagent, d'un point de vue humain, c'est avant tout une fracture avec des retombées décisives sur leurs évolutions respectives : celle de la Seconde Guerre mondiale, avec tout le cortège de malheurs qui le précède et qu'il traîne à sa suite. Cette expérience demeure meurtrissure vive, souvenir cuisant, marque indélébile dans l'écriture de tous deux. Elle divise leurs vies en un 'avant' et un 'après' avec des implications existentielles et morales : pertes, renonciations, 'chute'. Elle va déterminer spécialement, dans sa deuxième phase, une démarche de 'reconstruction' personnelle où l'écriture et les problèmes de langage jouent un rôle central tant chez Perec que chez Cioran. Le champ de préoccupations de Cioran après la guerre est totalement étranger aux évolutions dans la sphère du roman. Le roman *Un homme qui dort* (1967) représente la zone de recoupement des deux œuvres. On peut repérer de nombreuses passerelles entre ce roman et les aphorismes de Cioran. Dans ce qui suit, nous nous proposons de disposer quelques considérations autour de ce phénomène de ressemblance qui ne doit rien ni à l'appartenance des deux auteurs à un même courant ou mouvement esthétique ou idéologique, ni à la pratique d'un même genre littéraire, ni à une quelconque relation de filiation ou d'influence. Comparons en guise d'exemple ce fragment de *Sur les cimes du désespoir*

il s'agit là d'un épuisement qui vous consume et vous détruit. Aucun effort, aucune espérance, aucune illusion ne vous séduira plus désormais. Demeurer abasourdi par sa propre

catastrophe, incapable de penser ou d'agir, écrasé par des ténèbres glaciales, désorienté comme sous l'emprise de quelque chose hallucination nocturne ou abandonné comme dans les moments de remords, c'est atteindre la limite négative de la vie, la température extrême qui anéantira la toute dernière illusion.[1]

à cet extrait d'*Un homme qui dort* :

quelque chose se cassait, quelque chose s'est cassé. Tu ne te sens plus – comment dire ? – soutenu: quelque chose qui, te semblait-il, qui, te semble-t-il, t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut.[2]

D'une manière ou d'une autre, les deux textes présentent les deux faces d'un même état de mélancolie. *Un homme qui dort* est un roman d'une facture particulière : quoiqu'il n'en présente guère les traits attendus, il comporte un élément d'intrigue (la survenue d'un malaise moral), une évolution graduelle, un dénouement dont les causes demeurent inconnues. Entre les points extrêmes et en quelque sorte immotivés, l'aventure est mince : une suite d'allers et de retours, d'errances sans but, d'actes ordinaires, de perceptions subjectives, relatés à la deuxième personne du singulier. Sont décrits ainsi un ensemble d'instants dont la succession ne s'organise guère en une série ordonnée d'actions obéissant aux étapes obligées d'un récit élémentaire. Ces fragments sont disposés selon une chronologie faible, relative, incertaine, sans lien causal et clos sur eux-mêmes. *Un homme qui dort* opère une déstructuration de la cohérence propre à la forme romanesque traditionnelle et un rapprochement de l'écriture fragmentaire. L'effet d'évolution du personnage d'un état initial caractérisé par la volonté de solitude vers un état final témoignant d'un retour à l'équilibre moral se produit par l'effacement de certains thèmes et le retour ou l'intervention d'autres, petit à petit. Le lecteur a dès le début l'intuition d'une composition musicale avec thème et variations :

Tu traînes dans les rues, tu entres dans un cinéma ; tu traînes dans les rues, tu entres dans un café ; tu traînes dans les rues, tu regardes la Seine, les boucheries, les trains, les affiches, les gens. Tu traînes dans les rues, tu entres dans un cinéma où tu vois un film qui ressemble à celui que tu viens de voir […] Tu sors, tu traînes dans les rues trop éclairées. Tu remontes dans ta chambre, tu te déshabilles, tu te glisses dans les draps, tu éteins la lumière, tu fermes les yeux.[3]

La composition d'*Un homme qui dort* repose sur une stratégie de saturation thématique : l'auteur se propose de mettre en texte les divers états traversés par le personnage et sous-tendus par le concept de mélancolie. Pour ce faire, Perec commence par la mise en place d'une 'base de données' intertextuelle : une cinquantaine[4] de citations extraites d'une trentaine d'auteurs et de livres qu'il utilise comme matériau soit sous la forme de la citation avec guillemets et indication de nom (celle de Kafka, en exergue, par exemple), soit sous celle, plus ludique, plus fine, plus ambiguë de l'allusion[5]. La pratique citationnelle et allusive est une donnée de base dans la construction d'*Un homme qui dort*. L'intertexte perequien vise en premier lieu des auteurs tels M. Blanchot (*L'attente, l'oubli),* M. Butor (*La modification*),

[1] E. M. Cioran : Œuvres. Paris : Gallimard « Quarto », 1995, Vol. I, p. 26.

[2] Georges Perec : *Un homme qui dort*. Texte intégral, dossier. Paris: Gallimard, Folio plus, 1998 (Denoël, 1967), p. 22.

[3] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 104-105.

[4] Dans une lettre de Perec à sa femme figurent sept citations dont une de Dante et une de Kafka et, dans une autre, Perec explique la façon dont il compte s'y prendre pour organiser la matière du récit, transcrit 'l'anthologie' dont il entend se servir (« une bien belle chose »), et lui propose en guise d'exemple le fragment de *Moby Dick* qui figure, transformé, à la fin de la version définitive. Voir Hans Hartje : « Un homme qui dort : le lu et le tu ». In : Yvonne Goga (dir.) : *Actes du Colloque International Georges Perec*. Cluj-Napoca : Editions Dacia, 1997, p. 82.

[5] A son traducteur allemand, E. Helmlé, Georges Perec écrivait : « J'ai en effet appelé à mon secours, mais souvent en les déformant une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels Kafka, Melville, Dante, Joyce, etc. le plus miraculeux étant que cela ne se remarque pas. » Lettre de Georges Perec à Eugen Helmlé citée par D. Bellos in : David Bellos : *Georges Perec ; une vie dans les mots*. Seuil, coll. Biographie, 1994, p. 382.

A. Camus (*L'Etranger*), L.-F. Céline (*Voyage au bout de la nuit*), Dante (*La Divine comédie*, chant XVII), R. Descartes (*Méditations philosophiques*, Méditation III, « Sur l'existence de Dieu»), F. Kafka (*Journal*, *Le Procès*, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le droit chemin*), A. de Lamartine (*Méditations poétiques*, « Le Vallon »), J. M. G. Le Clézio (*Le Procès verbal*), H. Melville (*Bartleby the Scrivener*, *Moby Dick)*, M. Proust (*A le recherche du temps perdu*), A. Rimbaud (Le bateau ivre), A. de Saint-Exupéry (*Vol de nuit*), J. - P. Sartre (*La Nausée*, *Erostrate*, nouvelle dans *Le Mur*)[6], etc. Dans maints cas, les 'lieux' cités renvoient eux-mêmes à plusieurs sources ou contiennent des allusions intertextuelles enchâssées. Les allusions, non signalées[7] vont jusqu'aux paraphrases de plus en plus lointaines, et jusqu'aux lieux communs de la doxa : clichés de la langue de tous les jours, proverbes et expressions figées, lieux communs et stéréotypes de pensée, représentations schématiques, modes de pensée devenus des manières de dire, bribes de mythologie moderne à la manière de Barthes, allusions aux croyances, légendes et exemples littéraires, etc. Un intertexte plus lointain, plus diffus peut être repéré dans les allusions au *Faust*, aux thèmes du romantisme allemand (*Empédocle*, etc.), à D. Defoe, aux lieux communs de la culture renaissante et classique, etc. La démarche intertextuelle de Perec consiste essentiellement dans la réécriture fragmentaire de scènes connues (contemplation de l'arbre dans le chapitre IV, qui renvoie à la *Nausée* de Sartre, le résumé de *Bartleby the Scrivener*, etc.), dans la reprise quasi littérale de vers ou de phrases d'anthologies scolaires (Lamartine, Saint-Exupéry, Apollinaire, etc.), dans la transcription plus ou moins fidèle de certains fragments d'auteurs préférés (Melville, Kafka, etc.), enfin dans d'incessants renvois hors-texte, ironiques ou non, posés ou catégoriquement réfutés. Cette démarche de Perec peut être décrite comme un passage en revue de la thématique de la solitude, une visite des 'lieux' rhétoriques de la solitude tels qu'ils ont été illustrés dans la littérature française et universelle. Ce 'parcours' est destiné à fournir au 'tu' les arguments pour lutter contre sa tendance à se représenter son histoire sous un jour tragique, à s'identifier avec des héros marginaux ou maudits. Perec décrit sa démarche intertextuelle comme un parcours reliant les fragments repris aux auteurs préférés :

> […] pour *Un homme qui dort*, la lecture à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin, du *Journal* intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement […] au livre que j'ai produit. Si vous voulez, je peux décrire mon écriture comme une espèce de parcours.[8]

Perec utilisera cette matière étrangère comme une sorte de paradigme narratif, susceptible d'annihiler ou d'inverser la direction d'action des forces centrifuges de la citation. *Un homme qui dort* est un collage dont les éléments fondent et ressuscitent les uns dans les autres, comme dans la musique, à tel point que leur combinaison semble spontanée. Cette description structurale du roman perequien met en évidence certaines procédures que l'on retrouve également dans la composition des recueils d'aphorismes cioraniens, à commencer par leur caractère intertextuel: Cioran écrit en réaction immédiate à une autre écriture, sa motivation est toujours contiguë. Parfois, il traduit la citation, et celle-ci apparaît comme élément de rebondissement. L'écriture cioranienne se présente comme mosaïque de citations, comme des fragments contenant d'autres fragments, enchâssés, la discontinuité qui en résulte

[6] D. Bellos indique également comme sources supposées: Itzhak Leibush Peretz, *Bontcha the silent* et une autre nouvelle de Kafka: *Das Schweigen der Sirenen*.

[7] Sont évoqués ou alludés en outre de nombreux autres auteurs : R. Aron, Apollinaire, R. Barthes, Ch. Baudelaire, A. Breton, L.-F. Céline, Dante, D. Diderot, F. Dostoïevski, J. Joyce, G. Flaubert, A. de Lamartine, M. Lawry, J. Prévert, R. Queneau, A. Rimbaud, Th. Mann, A. de Saint-Exupéry, Sophocle, etc.

[8] Georges Perec : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain ». In : *Parcours Perec*. Colloque de Londres, Mars 1988. Textes réunis par Mireille Ribière, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 36.

étant l'un des traits majeurs du fragmentaire cioranien. Le lecteur est renvoyé d'un texte à l'autre qui est inscrit dans le premier, il doit repérer la trace du fragment dans le fragment et l'interpréter. Cioran s'efface derrière le rappel d'un événement, d'un personnage historique ou d'un propos, cité ou alludé. L'essentiel de sa poétique consiste à transformer et à transposer ces bribes venues d'ailleurs, condition de l'écriture gnomique. Cette écriture qui cache de nombreux intertextes concerne souvent l'expression d'une expérience vécue, d'une conscience malheureuse, l'objectivation poétique d'états psychologiques d'un homme en train de traverser une crise existentielle. Chez Cioran, l'édifice métaphorique est fait d'hypotextes bibliques ou philosophiques, historiques ou poétiques. Ecriture lyrique, confession sans commencement ni fin, cette méditation amère sur l'existence a des racines intertextuelles et le lecteur doit avoir recours à la mémoire culturelle pour en maîtriser la portée : « For Cioran the aphoristic style is less a principle of reality than a principle of knowing: that it's the destiny of every profound idea to be quickly checkmated by another idea, which it itself has implicitly generated.[9] A l'écrivain échoit le rôle du rapporteur et du commentateur de la parole de l'autre. Rien n'étant tenté pour unifier ces fragments, ils laissent l'impression de textes « bricolés », de 'patchwork' intertextuel. Comme Valéry et vraisemblablement pour des raisons similaires, Cioran se méfie du roman, tant sous sa forme traditionnelle que du roman contemporain : « Figurez-vous un roman où les personnages ne vivraient plus en fonction les uns des autres, ni d'eux-mêmes, un Adolphe, un Ivan Karamazov ou un Swann sans partenaires : vous comprendrez que les jours du roman sont comptés et que, s'il s'obstine à durer, il devra se satisfaire d'une carrière de cadavre[10]. La critique cioranienne du roman n'est finalement fausse que sur un point, mais de taille : celui précisément que le roman a su faire de sa propre inanité, de ses propres impuissances la matière même du roman ; que le roman survit à sa propre fin, comme l'histoire continue par-delà la fin de l'Histoire. L'écriture fragmentaire constitue, pour Cioran, un dépassement du roman[11], voire de la littérature. Précisément, *Un homme qui dort* ne présente guère – malgré la mention qui l'accompagnait lors de sa publication – les caractéristiques du roman traditionnel. « Ecriture du constat […] en touches plates que ne suture aucune coordination », comme le présente Claude Burgelin[12], mise en série d'états instantanés sans situation, il est étonnamment proche du recueil cioranien. En effet, là où Cioran dispose dans la successivité de l'écriture un discours sur les hypostases 'situationnelles' d'un « on » anonyme (qui peut s'écrire comme un 'nous', un 'je' ou un 'il/s'), où chacun peut se reconnaître, le « tu » perequien de son côté se fait dire, par un « je » simplement grammatical, les tourments successifs d'une sorte de 'chute hors du temps'. Dans les deux cas mais de manière spécifique, la stratégie d'écriture consiste dans un déploiement de *topoï* communs que nous appelons, avec le mot de Perec, qui est également celui des rhétoriciens latins, 'lieux'. Il est ici question des 'lieux' de la mélancolie. Comparons encore les deux textes suivants :

C. me parle d'un séjour à Londres, où, dans une chambre d'hôtel, pendant tout un mois, il est resté immobile face au mur. Ce fut pour lui un bonheur rare qu'il eût souhaité sans terme. Je lui cite une expérience analogue, celle du missionnaire bouddhiste Bodhidharma, qui, elle, avait duré neuf ans... Comme je jalouse sa prouesse, dont il ne tire aucun orgueil, je lui dis que si même elle demeurait son unique exploit, elle devrait encore le rehausser à ses propres yeux et l'aider à surmonter les crises de prostration dont il ne sait comment sortir.[13]

[9] Susan Sontag: « "Thinking Against Oneself": Reflections on Cioran ». In: http://emcioranbr.wordpress.com/fortuna-critica/thinking-against-oneself/ consulté le 11.11.2014.
[10] E. M. Cioran : *La tentation d'exister*. *Oeuvres, Op. cit*., p. 910.
[11] Entretien avec Sylvie Jaudeau. E. M. Cioran : *Oeuvres, Op. Cit*. p. 1751 : « Le fragment, seul genre compatible avec mes humeurs, est l'orgueil d'un instant transfiguré, avec toutes les contradictions qui en découlent. Un ouvrage de longue haleine, soumis aux exigences d'une construction, faussé par l'obsession de la continuité, est trop cohérent pour être vrai. »
[12] C. Burgelin : *Georges Perec.* Paris : Le Seuil, 1990, p. 71.
[13] E. M. Cioran : *Ecartèlement*. In : *Oeuvres, Op. cit*. p. 1444-1445.

à ce fragment tiré de la fin du roman perequien :

Jadis, à New York, à quelques centaines de mètres des brisants où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique, un homme s'est laissé mourir. Il était scribe chez un homme de loi. Caché derrière un paravent, il restait assis à son pupitre et n'en bougeait jamais. Il se nourrissait de biscuits au gingembre. Il regardait par la fenêtre un mur de briques noircies qu'il aurait presque pu toucher de la main. Il était inutile de lui demander quoi que ce soit, relire un texte ou aller à la poste. Les menaces ni les prières n'avaient de prise sur lui. A la fin, il devint presque aveugle. On dut le chasser.[14]

On l'aura deviné : le 'tu' perequien et le 'on' cioranien entreprennent ensemble mais séparément, l'exploration des 'lieux' de la solitude, du dédoublement, de l'indifférence et de la mélancolie. Cioran utilise un mot spécial, rare, pour définir cet état : acedia. Sa forme de manifestation la plus courante est l'atonie, une sorte de détente, de négligence ou de découragement liés à une pensée négative et provoquant un ralentissement d'activité soit par un repli somnolent, soit par une fuite en avant. C'est une souffrance difficile à formuler, une humeur sombre, un ralentissement mélancolique. Comparée à une 'nuit sans aube' par Saint Jean de la Croix, l'acedia a tout de l'ennui, du *taedium vitae*, du dégoût intemporel de la vie et de l'être, ennui métaphysique entendu comme désespoir sur le sens final de la vie ou lié au sentiment rationaliste de l'absurde. La crise trahit un désir d'échapper au temps et au mal de vivre, une volonté que tout se fasse sans peine ou spontanément, mécaniquement. Comparons :

Dès l'enfance, je percevais l'écoulement des heures, indépendantes de toute référence, de tout acte et de tout événement, la disjonction du temps de ce qui n'était pas lui, son existence autonome, son statut particulier, son empire, sa tyrannie. Je me rappelle on ne peut plus clairement cet après-midi où, pour la première fois, en face de l'univers vacant, je n'étais plus que fuite d'instants rebelles à remplir encore leur fonction propre. Le temps se décollait de l'être *à mes dépens*.[15]

et

Il fait nuit. De rares voitures passent en trombe. La goutte d'eau perle au robinet du palier. Ton visage est silencieux, absent peut-être ou mort déjà. Tu es étendu, tout habillé, sur la banquette, les mains croisées derrière la nuque, genoux haut. Tu fermes les yeux, tu les ouvres. Des formes virales, microbiennes, à l'intérieur de ton œil ou à la surface de ta cornée, dérivent lentement de haut en bas, disparaissent, reviennent soudain au centre, à peine changées, disques ou bulles, brindilles, filaments tordus dont l'assemblage dessine comme un animal à peine fabuleux.[16]

Chez Cioran comme chez Perec, l'acedia n'est pas la manifestation d'une tendance suicidaire, au contraire elle tend à supprimer cette tendance, car elle fait se perdre de vue, suffisamment pour ne point même désirer mettre fin à ses jours. L'ennui est plus grave que le suicide, car ce dernier trahit encore un désir de vie. C'est une expérience de vie transformée en expérience esthétique :

Il ne s'agit pas de l'ennui que l'on peut combattre par des distractions, la conversation ou les plaisirs, mais d'un ennui […] 'fondamental' et qui consiste en ceci: […] tout se vide de contenu et de sens. Le vide est en soi et hors de soi. Tout l'univers demeure frappé de nullité. […] L'ennui est un vertige, mais un vertige tranquille, monotone; c'est la révélation de l'insignifiance universelle, c'est la certitude, portée jusqu'à la stupeur ou jusqu'à la

[14] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 132.
[15] E. M. Cioran : *De l'inconvénient d'être né.* In : *Œuvres*, *Op. cit.*, p. 1274.
[16] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 73.

clairvoyance suprême, que l'on ne peut, que l'on ne doit rien faire en ce monde ni dans l'autre, que rien n'existe au monde qui puisse nous convenir ou nous satisfaire.[17]

Le 'tu' perequien partage cette expérience radicale de l'ennui qui se traduit par le sentiment de la vacuité de toute chose et de l'inutilité de toute action :

seule compte ta solitude: quoi que tu fasses, où que tu ailles, tout ce que tu vois n'a pas d'importance, out ce que tu fais est vain, tout ce que tu cherches est faux. Seule existe la solitude, que tôt ou tard, chaque fois, tu retrouveras en face de toi, amicale ou désastreuse; chaque fois, tu demeures seul, sans secours, en face d'elle, démonté ou hagard, désespéré ou impatient.[18]

Cioran décrit l'ennui comme une sorte de démantèlement de l'être sous l'effet destructeur du temps dès lors qu'il n'est plus envisagé que comme une suite d'instants déconnectés les uns des autres :

La mélancolie est une sorte d'ennui raffiné, le sentiment qu'on n'appartient pas à ce monde. Pour un mélancolique, l'expression « nos semblables» n'a aucun sens. C'est une sensation d'exil irrémédiable, sans causes immédiates. La mélancolie est un sentiment profondément autonome, aussi indépendant de l'échec que des grandes réussites personnelles.[19]

La mélancolie est liée à l'ennui et à l'insomnie. L'insomniaque est exclu, retranché des vivants, en dehors de l'humanité. Le monde humain devient après une nuit d'insomnie un monde de spectres. Cioran y voit la cause principale des suicides. L'insomnie a pour effet une lassitude qui s'ajoute à une grande fatigue de vivre : Mais cette atroce maîtresse des jours et des nuits lui est aussi, ajoute-t-il, « la plus grande expérience qu'on puisse faire dans sa vie. C'est la plus terrible, toutes les autres ne sont rien à côté. » C'est à l'insomnie aussi qu'il doit d'avoir formé son regard sur le monde, d'avoir compris des choses que les autres ne peuvent pas comprendre :

Le phénomène capital, le désastre par excellence est la veille ininterrompue, ce néant sans trêve. Pendant des heures et des heures je me promenais la nuit dans des rues vides ou, parfois, dans celles que hantaient des solitaires professionnelles, compagnes idéales dans les instants de suprême désarroi. L'insomnie est une lucidité vertigineuse qui convertirait le paradis en un lieu de torture. Tout est préférable à cet éveil permanent, à cette absence criminelle de l'oubli. C'est pendant ces nuits infernales que j'ai compris l'inanité de la philosophie. [20]

Le monde humain devient après une nuit d'insomnie un monde peuplé de monstres. Cioran y voit une expérience du Néant. Le héros perequien vit lui aussi le calvaire muet de la vie nocturne :

Maintenant tu te relèves la nuit. Tu trâines dans les rues, tu vas te jucher sur les tabourets des bars […], ou t'asseoir au Franco-Suisse, dans la rue Saint-Honoré, presque en face de ta chambre, ou t'attabler dans un café des Halles, et tu restes là, pendant des heures, jusqu'à la fin, en face d'une bière ou d'un café noir ou d'un verre de vin rouge. Tu regardes les autres aller, venir, les commis de boucherie, les fleuristes, les crieurs de journaux, les bandes de fêtards, les soûlots solitaires, les filles.[21]

Il découvre la laideur du monde, jusqu'à la nausée :

[17] « Ennui » (Fragment d'un Entretien avec Fernando Savater). In : E. M. Cioran : *Œuvres*. *Op. cit.*, p. 1748.
[18] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 110.
[19] E. M. Cioran : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 1759.
[20] Préface à *Sur les cimes du désespoir*. In : *Œuvres*, *Op. Cit.*, p. 17.
[21] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 106.

Ville putride, ville ignoble, hideuse. Ville triste, lumières tristes dans les rues tristes, clowns tristes dans les music-halls tristes […]. Des gares noires, des casernes, des hangars. Les brasseries sinistres qui se succèdent le long des grands boulevards, les devantures horribles. Ville bruyante ou déserte, livide ou hystérique, ville éventrée, saccagée, maculée, ville hérissée d'interdits, de barreaux, de grillages, de serrures. La ville-charnier : les halles pourries, les bidonvilles déguisés en grands ensembles, la zone au cœur de Paris, l'insupportable horreur des boulevards à flics, Hausmann, Magenta ; Charonne.[22]

Le 'tu' perequien est le visage contemporain de la mélancolie. L'auteur y touche des états que nous vivons. Le héros perequien évite le suicide, et même la sagesse, exigés par la philosophie cioranienne. Pour lui, c'est une expérience qui n'apporte rien, qui ne mène à rien, inutile. Un état de tristesse qui paralyse l'amour de soi et d'autrui et qu'expriment les comparaisons et métaphores animalières :

Les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères. Les dizaines, les centaines, les milliers de monstres. Tu les repères, tu les reconnais à d'imperceptibles signes, à leurs silences, à leurs départs furtifs, à leur regard flottant, vacillant, effrayé, qui se détourne quand il croise le tien. La lumière brille encore au milieu de la nuit aux fenêtres mansardées de leurs chambres sordides. Leurs pas résonnent dans la nuit.[23]

Le dégoût du contact avec les autres, la nausée, le mépris de soi et des autres – exclus, parias, bannis, exilés –, les aspects dégoûtants de la vie quotidienne qui nient en nous toute 'divinité' et font de nous les prisonniers du réel brut, tout entre dans ce sentiment. Cet état s'accommode parfaitement de l'insomnie, de la nuit, en inversant les cycles naturels :

Dans la tranquillité de la contemplation, lorsque pèse sur vous le poids de l'éternité, lorsque vous entendez le tic-tac d'une horloge ou le battement des secondes; comment ne pas ressentir l'inanité de la progression dans le temps et le non sens du devenir ? A quoi bon aller plus loin, à quoi bon continuer ? La révélation subite du temps, lui conférant une écrasante prééminence qu'il n'a pas d'ordinaire, est le fruit d'un dégoût de la vie et de l'incapacité à poursuivre la même comédie. Lorsque cette révélation se produit la nuit, l'absurdité des heures qui passent se double d'une sensation de solitude anéantissante, car – à l'écart du monde et des hommes – vous vous retrouverez seuls face au temps, dans un irréductible rapport de dualité.[24]

Il peut également s'accompagner d'un certain activisme, notamment la marche à pied :

Flâneur minutieux, nyctobate accompli, ectoplasme qu'un drap flottant ferait à tort passer pour un fantôme qui n'effraierait même pas les petits enfants. Marcheur infatigable, tu traverses Paris de part en part, chaque soir, émergeant du trou noir de ta chambre, de tes escaliers pourris, de ta cour silencieuse ; au-delà des grandes zones de lumière et de bruit :[25]

Mais l'indifférence à tout le définit le mieux : l'équivalence de tous les actes, leur caractère automatique, leur nullité. Ecoutons la voix blanche qui raconte les métamorphoses du 'tu' perequien :

Tu marches ou tu ne marches pas. Tu dors ou tu ne dors pas. Tu descends tes six étages, tu les remontes. Tu achètes *Le Monde* ou tu ne l'achètes pas. Tu manges ou tu ne manges pas. Tu t'assieds, tu t'étends, tu restes debout, tu te glisses dans la salle obscure d'un cinéma. Tu allumes une cigarette. Tu traverses la rue, tu traverses la Seine, tu t'arrêtes, tu repars. Tu joues au billard électrique ou tu n'y joues pas.[26]

[22] *Ibid*., p. 115.
[23] *Ibid*., p. 110-111.
[24] E. M. Cioran : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 101-102.
[25] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 90-91.
[26] *Ibid*., p. 86.

Et celle qui dit les ‘cimes’ du désespoir cioranien :

Tout est possible, et rien ne l'est; tout est permis, et rien. Quelle que soit la direction choisie, elle ne vaudra pas mieux que les autres. Réalisez quelque chose ou rien du tout, croyez ou non, c'est tout un, comme il revient au même de crier ou de se taire. On peut trouver une justification à tout, comme aussi bien aucune. Tout est à la fois réel et irréel, logique et absurde, glorieux et plat. Rien ne vaut mieux que rien, de même qu'aucune idée n'est meilleure qu'une autre. Pourquoi s'attrister de sa tristesse et se réjouir de sa joie ? Qu'importe que nos larmes soient de plaisir ou de douleur ?[27]

La mélancolie abrase tout. Éviter toute dépense de soi, toute brûlure pulsionnelle est le suprême horizon du héros perequien. Il se retire en lui même, il est le corps mélancolique. Il annule toute trace de désir, jusqu’à celui de ne pas être. Maîtriser le monde à force de n’y rien chercher et de ne rien désirer, tel est le fait du ‘héros’ mélancolique, façon Cioran ou/et façon Perec. Tous les thèmes perequiens trouvent des échos dans l’œuvre de Cioran : le silence, le passage du temps, l’action et l’inaction, le jeu, la lecture, l’écoute des bruits, l’immobilité et l’errance, le narcissisme, la sagesse, la laideur monstrueuse de la ville, la veille et le sommeil, la maladie, l’alternance du jour et de la nuit, le passage de l’univers intérieur vers l’univers extérieur et vice-versa, la misanthropie, la solitude, l’indifférence, le vide, le désir de disparaître, l’illusion de puissance, le renoncement, l’abandon, le désistement, le fatalisme, tout. Comparons, pour finir, deux autres fragments, le premier de Perec :

Ne plus rien vouloir. Attendre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir. Te laisser porter par les foules, par les rues. Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs. Perdre son temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Etre sans désir, sans dépit, sans révolte. Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre: nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin: ta vie végétale, ta vie annulée.[28]

le second de Cioran : « „Vivre tout à fait sans but !“ J'ai entrevu cet état, et y ai si souvent atteint, sans parvenir à y demeurer: je suis trop faible pour un tel bonheur![29] » L’‘archéologie scripturale’ de Cioran et de Perec implique l'assimilation la transformation de plusieurs filons textuels relevant de plusieurs couches. Comme on a pu le constater dans les exemples pris, l’œuvre de Cioran est aussi lieu d’un travail intertextuel, notamment sous forme de citations, d'allusions et autres formes de renvois. Cioran reconnaît l’essence intertextuelle de son écriture : « Tant de pages, tant de livres qui furent nos sources d’émotion, et que nous relisons […] »[30] lit-on sur une page des *Syllogismes de l’Amertume* et, un peu plus loin, d’une façon plus hermétique : « Etre moderne, c’est bricoler dans l’incurable.[31] » Cioran opère des ‘prises d'écriture’, des amorces de discours : un mot, un thème, une idée, une formule plus ou moins frappante, etc. Une fois extrait de son contexte, ce noyau subit diverses opérations de (re)contextualisation sémantique, logique et poétique: transposition discursive, commentaire, réfutation, reformulation et surtout surenchère[32]. Inséré dans un autre contexte d’écriture, l’extrait change de statut. Notre intérêt se porte ici davantage sur ‘l’art’ de l’insertion et de l’agencement des fragments dans les recueils cioraniens. Le face-à-face avec une œuvre comparable peut mettre en vedette les détails de la fabrication. Le principe formel de l'œuvre fragmentaire – apparemment affranchie de toute

[27] E. M. Cioran : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 95.
[28] Georges Perec : *Un homme qui dort*. *Op. cit.*, p. 52.
[29] E. M. Cioran : *Le mauvais démiurge*. In : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 1212.
[30] E. M. Cioran : *Syllogismes de l’Amertume*. In : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 745.
[31] *Ibid.*, p. 753.
[32] *Ibid.*, p. 753 : « Tragi-comédie du disciple : j’ai réduit ma pensée en poussière, pour enchérir sur les moralistes qui ne m’avaient appris qu’à l’émietter ».

contrainte formelle – ne peut être que celui des 'lieux rhétoriques', le seul susceptible de garantir la cohérence thématique et la cohésion interne du système. En la promouvant au rang de principe architectural d'*Un homme qui dort*, Perec passe à la mise en œuvre d'une écriture intertextuelle en choisissant les 'lieux' convenables pour la trame de son récit. Le procédé consiste à disposer autour d'un thème central des énoncés décrivant les divers aspects et nuances du thème central. L'écrivain est libre de les relier entre eux et de les 'narrativiser', comme fait Perec, ou de les laisser, une fois reformulés, réécrits, surenchéris, 'flotter' sur le blanc de la page comme autant de fragments 'indépendants' (en fait, ils ne le sont jamais dans la mesure où ils restent 'amarrés' au thème central). L'originalité de Cioran consiste dans le fait que ces énoncés sont le plus souvent des 'arguments' reposant sur des raisonnements, c'est-à-dire des enthymèmes ou, avec un autre mot, des syllogismes. Mais dans la rhétorique traditionnelle, les syllogismes puisaient à des catégories générales ou 'lieux', (*loci inventionis*). La description à l'aide des *topoï* participe ainsi d'une écriture de l'investissement, de l'exhaustion et du ressassement. L'emploi manipulatoire du 'lieu commun' comme matière littéraire indispensable y est central. La thématique choisie suite à la fréquentation des historiens, des penseurs et des moralistes amènent Cioran à développer une topique déjà formalisée depuis l'Antiquité (phraséologie, clichés verbaux, stéréotypes de pensée et de langage, etc.). Ces thèmes ont traversé l'histoire culturelle de l'Occident et Cioran ne se fait pas faute d'y puiser à volonté. Nous pensons ici les '*topoï*' dans les termes d'E. R. Curtius[33], premier à prendre en considération sérieusement les lieux communs littéraires. Depuis Isocrate, la formation des rhéteurs se fonde sur la fréquentation des textes anciens qu'on lit, commente, mémorise, paraphrase, développe, enfin, imite. Dans les écoles romaines de rhétorique (Cicéron, Quintilien, etc.) on considère les *loci* comme *sedes argumentorum* 'lieux de résidence' où des possibilités d'argumentation attendent d'être découvertes. Ce type d'enseignement se poursuit pendant tout le Moyen Age. Les *Topiques* d'Aristote sont entrés dans les programmes universitaires dans le sillage de la *Logica nova* à partir du XIII^{e}. L'étude des 'lieux' était assignée à la logique. Il se retrouve à la Renaissance dans les écoles des humanistes et, plus tard, dans les « humanités » des lycées qui accordent aux textes classiques latins et grecs la place d'honneur. Tous les hommes de lettres étaient initiés à cette rhétorique bâtie sur les 'lieux'et réglaient leurs écrits sur ses procédés. La production de textes consiste à imiter, à copier ou à combiner d'autres textes ou les traits que l'on pouvait en déduire en conformité avec les exigences d'un genre. Tout écart se limitait à la *variatio*, à un changement à la surface du texte. L'auteur pouvait se permettre l'*aemulatio* (rivaliser avec le modèle) et la *contaminatio* (imitation simultanée de plusieurs modèles). A l'époque médiévale et à celle de la Renaissance, on utilisait ou créait en vue d'utilisation ultérieure des recueils de lieux communs, d'habitude en latin, tirées d'auteurs jugés faire autorité et tenus pour exemplaires quant à l'usage de la langue et au raffinement du style. Les 'lieux' étaient méthodiquement organisés par entrées, regroupés sous des rubriques, dont le sujet était la vie morale de l'homme en tant qu'individu et en tant qu'être social. Ces recueils étaient révélateurs des structures mentales des gens éduquée en Europe occidentale. Les grands humanistes en conçoivent : Lulle, avant tous, avec son système combinatoire qui jouit du plus grand prestige pendant un siècle, mais aussi bien Théodor Zwinger, Mélanchton. Erasme en conçoit un avec des entrées telles *pietas, fides, beneficientia*, ainsi que leurs opposés et la thématique associée. Les *topoï* les plus fréquents étaient *Divitiae, Pauperitas, Munerum corruptela, Forma, Deformitas, Taedium et iteratione, Iteratio citra taedium, Molesti intolerabiles, Garrulitas, Breviloquentia, Clamosus, Rixosus, Taciturnitas, Facundia, Abstinentia, Adulatio, Affectum moderatio, Ambitio, Amicitia, Amor dei,* etc. Au XVII^{e} siècle, on commence à s'en lasser, preuve la *Logique* de Port-Royal ou la *Rhétorique ou l'art de parler* de Bernard Lamy (1675).

[33] E. R. Curtius : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin.* Berne, 1948 (trad. fr. 1956).

Celui-ci qui prend déjà une attitude critique envers la pratique des 'lieux' « moyens courts et faciles » imaginés par des individus incompétents « pour trouver de la matière de discourir même sur les sujets qui leur sont entièrement inconnus ». Les 'lieux' rhétoriques et dialectiques fonctionnent comme des mécanismes qui permettent d'étoffer le discours en faisant référence aux conjoints, antécédents et conséquents, ainsi qu'à d'autres notions par association, filiation et affinité fondées sur la proximité du sens. Les recueils de lieux communs formaient le système principal sur lequel s'appuyait la pédagogie humaniste. Il était demandé aux écoliers de se constituer des recueils de lieux communs et de rassembler des extraits de leurs lectures sous les rubriques appropriées. Quand ils en venaient à rédiger leurs propres compositions, on les encourageait à puiser dans les ressources de leurs recueils de lieux communs, à en tirer des citations ou tout matériau illustratif de même qu'à reproduire les catégories de pensée que reflétaient les rubriques. Ces exercices formaient chez les enfants des acquis mentaux et des habitudes de lecture et d'écriture qui ont marqué la culture lettrée de l'Europe pendant une très longue période. Les recueils de 'lieux' fonctionnaient comme une mémoire où étaient emmagasinées des citations que l'on pouvait activer pour dire l'expérience présente dans le langage de paradigmes moraux familiers et en référence à une histoire culturelle commune à ceux qui écrivaient et à leurs lecteurs. Agencé par 'isotopies', ils fournissaient des extraits tirés de sources revêtues du degré nécessaire d'autorité pour « étayer leur argumentation ou leur point de vue ». De nos jours, ce type de recueils est passé de mode, mais la citation garde toujours la fonction conservatrice de maîtriser l'expérience présente et de la mettre en perspective. Conçus au départ comme des formes générales du raisonnement et intégrés à l'*inventio*, les *topoï* sont plus qu'une méthode de raisonnement : la totalité des *topoï* constituent un 'précis' de philosophie, une sorte de *Weltanschauung*. C'est sur ce terrain que se rencontrent et se recoupent, les œuvres de Cioran et de Perec dans les conditions où, dans les années 60 du siècle passé, la discussion sur les 'lieux' rhétoriques était actuelle preuve les ouvrages d'E. R. Curtius, de Joachim Dyck, etc.

Le type de démarche que nous proposons ici est étrangère à l'analyse des 'influences'. Partant de similitudes et d'affinités dont nous espérons avoir démontré la réalité à force d'exemples et de mises en parallèle, elle essaie de déceler un 'entre-deux' ou un 'moyen terme' qui les explique littérairement dans les cadres d'une définition élargie de l'intertextualité. Ce qui unit les deux œuvres, par-delà les barrières génériques, c'est l'utilisation du procédé rhétorique des 'lieux'. Cioran n'en parle pas, mais reconnaît plus ou moins explicitement le caractère intertextuel de son écriture : « Tout ce que j'ai écrit est toujours né de quelque chose, d'une conversation, d'une lettre reçue. [34] » Notre tentative comparatiste rend possible le pari d'une lecture croisée, fondée sur la stratégie scripturale partagée par les deux écrivains, au-delà des barrières des genres. Elle est avant tout formelle et thématique. Et surtout, elle se propose de mettre en évidence la méthode d'organisation de l'ensemble : la technique des 'lieux' commune aux deux auteurs, puisque les deux pratiquent une écriture de la saturation. Même si Cioran n'a pas de « cahier de charges » et qu'il travaille d'une manière apparemment désordonnée, lui aussi se soucie de 'biffer des cases', de construire un parcours, comme il le dit, même si ce parcours n'est pas évident : « Mais il est très difficile de remonter à l'origine, parce que je n'ai pas exprimé le parcours. Tout ce que j'ai écrit suppose un parcours. C'est ça l'inconvénient, ou l'avantage, de ce genre d'écriture ou de texte.[35] » Perec utilise le même mot – mais avec un sens légèrement différent – pour décrire sa propre technique d'écriture intertextuelle. Chez lui, il s'agit d'un itinéraire qui passe d'un 'lieu' à l'autre et qui lui permet de mettre en place son idée d'art citationnel :

[34] E. M. Cioran : *Œuvres*. *Op. Cit.*, p. 1767.
[35] E. M. Cioran : *Entretiens*. Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995, p. 51.

j'essaie de décrire à partir […] de tout un acquis culturel qui existe déjà. A partir de là, j'essaie [...] de dire tout ce que l'on peut dire sur le thème d'où je suis parti. C'est ce que les rhétoriciens appelaient des lieux rhétoriques. [...] Un *homme qui dort*, c'est les lieux rhétoriques de l'indifférence, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de l'indifférence.[36]

Même si Cioran n'en fait qu'à moitié l'aveu, il est de notoriété que l'aphorisme est l'une des formes le plus puissamment liées à l'intertextualité. Comment, dans ces conditions, qualifier la relation entre les deux textes, comment la valider et, surtout, comment l'inscrire dans les codes poétiques afin de la doter d'un pouvoir explicatif et justificatif. Là il nous semble que la théorie intertextuelle de Michael Riffaterre est susceptible de montrer toute son efficacité. A la différence de Julia Kristéva et de Laurent Jenny qui parlent d'un 'texte centreur' nécessaire pour la maîtrise du sens, et contrairement à G. Genette qui limite l'intertexte aux cas de présence effective d'un texte dans un autre texte, M. Riffaterre[37] fait la théorie de la réception, du lecteur intertextuel. Tout dépend, selon Riffaterre, du niveau de culture, du niveau et de la qualité de la lecture. Le lecteur perçoit dans l'intertexte proposé par l'auteur autant d'éléments que son niveau de culture lui permet. C'est aussi la position de Ph. Sollers : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes[38]. » La parenté des œuvres de Cioran et de Perec discutée ici n'est pas due à des échanges d'un auteur à l'autre, mais à l'utilisation d'une réserve d'idées et de formules communes et d'une technique ressemblante. Trois éléments expliquent que les deux auteurs ont adopté indépendamment cette technique : d'un côté l'essoufflement de la littérature 'classique'. De Cioran à Beckett et à la génération néo-romanesque, la littérature d'après 1945 exprime un esprit de désillusion absolue, de malaise et de désespoir. L'écriture aboutit à la notion de fragment, d'inachevé. Dans *La littérature et le mal,* G Bataille parle de la mort de l'écriture, du moment que tout a été dit, qu'il n'y a plus rien à inventer. Cette idée ouvre le débat sur la condition intertextuelle de la littérature et prend forme dans la théorie critique des années 60. Deuxième élément, l'idéologie esthétique post-moderniste où la citation a acquis une nouvelle vigueur, presque obsessionnelle. Enfin, troisième cause, le renouveau rhétorique du début de la seconde moitié du XX^{e} siècle (de C. Perelman au Groupe **µ,** etc.). A un niveau théorique plus général, le regain d'intérêt actuel pour la rhétorique et son retour en grâce comme système d'argumentation et comme véhicule d'expression, a amené la pensée critique à rechercher les preuves de l'efficacité d'un ensemble raffiné d'outils de production verbale longtemps négligé tels les 'lieux'. Ainsi, entre les deux séries textuelles s'institue à travers les opérations de l'écriture une relation hypertextuelle : les textes comparés n'ont pas de rapport direct entre eux, mais ont en commun un 'lieu' d'ouverture et de communication. En même temps, c'est un lieu où viennent affluer et trouver leurs affinités intertextuelles tous les textes convoqués, latents ou patents, dans les deux oeuvres. Entre le texte perequien et le texte cioranien, il n'y a pas 'transfert' de matière mais 'consanguinité', gémellité intertextuelle, les deux œuvres étant 'in-formées' par le même principe structurant des 'lieux' rhétoriques.

Bibliographie

E. M. Cioran : *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Quarto », 1995.

E. M. Cioran : *Cahiers* 1957-1972. Paris : Gallimard, « Quarto », 1997.

E. M. Cioran : *Entretiens*. Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995.

[36] Georges Perec : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain ». In : *Parcours Perec*, p. 36 – 37.
[37] Michael Riffaterre : *La Production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
[38] Ph. Sollers : « Écriture et révolution ». In : *Tel Quel. Théorie d'ensemble*. Le Seuil, 1968, coll. « Points », p. 75.

Georges Perec : *Un homme qui dort*. Texte intégral, dossier. Gallimard, Folio plus, 1998 (Denoël, 1967).

Georges Perec : *Entretiens et Conférences 1965-1978*. Dominique Bertelli et Mireille Ribière (éd.). Nantes :

Joseph K., 2003. 2 vol.

THE METAMORPHOSES AND THE MODELS' EFFECTS WITHIN THE EUROPEAN CULTURE AND LITERATURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Doinița Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The theme of identity has become a constant presence in European Studies in the last decades, interwar Europe (as an intellectual construction), retroactively stemming analyses focused on the expression and exploration of subjectivity, drawing adherent/ non-adherent sensitivities at the impact with the hectic history, involving philosophical discourse, compensatory configuration of ideas, and the image of some problematic identities. The intellectual discourse of the twentieth century is a space of dialogue between great names that represented social, political and cultural areas in those times of historic tumult. The presence of philosophy, from Kierkegaard, through Nietzsche or Heidegger,Lenin or Papini as hallmark of the metamorphosis of culture in the first half of the twentieth century, is related to the many facets of the human identity crisis, also mirrored in the artistic forms, under the influence of the stream of consciousness and that of the constructions built upon the place and status of man. These perspectives intersected with the movement lines of science and art, the works of Freud, the father of psychoanalysis, which will determine the relations between authors and their works, a pretext for asserting their own concepts and values, by underlining the ideal of the supreme possibilities of the spirit, of the individual freed from morals and above them, modify the cultural and ideatic paradigm of the time, reconfiguring the expectations of a generation.

Keywords: identity, European Studies, 20th century intellectual discourse, identity crises.

Mediator virtual, literatura închide în ea, ca într-un ,,labirint'', o lume de idei ,de imagini care au marcat o epocă sau alta, idei capabile să structureze, să facă legături şi să dea coerenţă unor modele culturale supuse tuturor variabilelor de sensibilitate intelectuală şi morală. O linie imaginară uneşte, în ciuda diferenţelor ideologice, un filozof romantic şi vizionar, din sfârşitul secolului al XVIIIlea, ca Friedrich Novalis ,de un filozof ca Kirkegaard sau Nietzsche ori Heidegger, de Freud, întemeietorul psihanalizei ,de Lenin, nume recunoscute prin influenţa ideilor, a construcţiilor lor teoretice, asupra deschiderii intelectuale dintre cele două războaie mondiale, şi implicit,asupra generaţiilor de creatori postbelici. Imaginarul european se bazează astfel pe imagini consolidate, chiar saturate, de discursuri, ideologii, deja hibridizate, după cum remarca Jean-Jacques Wunenburger, într-o intervenţie pe tema ,,Les imaginaires européens''

Mişcarea ideilor este revelatorie dacă urmărim influenţa lecturii lui Kirkegaard şi a lui Nietzsche în cultura Europei Centrale, asimilarea filozofiei cu rol totalizant la Sartre sau Camus, punctele de incizie a teoriilor despre roman ale lui Georg Lucács sau ale lui Hermann Broch. Din urmă, Dostoievski este considerat un precursor, în textele lui fiind prefigurate idei ce vor marca parcursul multor revoltaţi ai epocii următoare, intermediate de asocierea cu Nietzsche: omul superior,puterea elitei gânditoare, voinţa de putere, morala sclavilor şi morala stăpânilor. O carte, cum a fost **Un om sfârşit** cartea lui Giovanni Papini, 1912, înseamnă un punct de plecare pentru generaţii succesive. Avem însemnările lui Mircea Eliade

în **Memoriile** sale despre **Un om sfârşit** a lui Papini: „Citisem, ca atâţia din colegii mei, **L'Histoire du Christ**, dar nu mă cucerise. Dimpotrivă, **Un om sfârşit** a căzut ca un trăsnet. Apăruse în traducere românească la „Cultura Naţională" şi o descoperise Haig Acterian. A insistat s-o citesc.<<,Are să-ţi placă>>, mi-a spus. <<Seamănă cu tine…>>. Nu-mi putusem închipui până atunci că pot semăna atât de mult cu altcineva. Mă regăseam aproape pe de-a-ntregul în copilăria şi adolescenţa lui Papini. Ca şi el, eram urât, foarte miop, devorat de o curiozitate precoce şi fără margini, voind să citesc tot, visând să pot scrie despre toate. Ca şi el, eram timid, iubeam singurătatea şi mă înţelegeam numai cu prietenii inteligenţi sau eruditi; ca şi el, uram şcoala şi nu credeam decât în cele ce învăţam singur, fără ajutorul profesorilor. Mai târziu, am înţeles că asemănarea nu era totuşi atât de extraordinară pe cât mi se păruse atunci; bunăoară, Papini nu avusese o copilărie de derbedeu, ca mine, nu fusese atras de ştiinţele naturale şi de chimie, nu era pasionat de muzică. Iar eu nu voisem să scriu, ca el, o Enciclopedie şi nici o Istorie a literaturii universale. Dar nu era mai puţin adevărat că precocitatea, miopia, setea de cultură, enciclopedismul şi mai ales faptul că, întocmai ca şi mine în roman, Papini vorbea de adolescenţă ca de o epocă a descoperirii intelectuale, iar nu ca o criză fiziologică sau sentimentală, m-au impresionat profund. Recitind **Un om sfârşit**, aveam uneori impresia că sunt doar replica lui Papini. Entuziasmului meu i-au urmat îndoiala, gelozia, furia la gândul că atâtea capitole din **Romanul adolescentului miop** vor fi socotite copiate sau cel puţin inspirate din **Un om sfârşit.** (…) Nu mă îndoiesc că **Un uomo finito** este şi va rămâne un document excepţional, unic în toate literaturile moderne." Analizând impactul acestui climat ,care de la autonomia spiritului ajungea la reevaluarea tuturor valorilor, Sorin Alexandrescu (**Privind înapoi modernitatea**), urmăreşte două modele ilustrative pentru tineretul anilor 30-Eliade şi Cioran . Pentru Eliade , fascinaţia faţă de superioritatea spiritului creator, obligă la o atitudine fermă manifestată în paginile numărului 100 a ziarului *Buna Vestire(,,O revoluţie creştină*'') :„Mişcarea tinerească din 1927 s-a născut cu conştiinţa acestei misiuni istorice de a schimba sufletul României, subordonând toate valorile unei singure valori supreme: Spiritul''. Sorin Alexandrescu remarcă urmarea reflectării acestor idei in planul general al creaţiei lui Eliade, prin retragerea în atemporalul valorilor atemporale ale spiritului(„Spre o examinare filozofică a operei lui Eliade''). Aceeaşi atmosferă de generaţie care se simte marginalizată de social şi de economic, va face din Cioran un „exilat al spiritului'', „ un Cioran secret chinuit de istorie''(„Portretul gânditorului ca tânăr exilat'').

În relaţia lor cu gândirea socială, politică şi filozofică contemporană, formele literare dau naştere unui câmp de reflecţie asupra condiţiei umane dinspre mecanismele puterii politice care o condiţionează. Strategiile scriiturii confesive şi ale povestirii de tip „cronică" generează şi o imagine a lumii care apasă asupra eului intim, forţându-l să emigreze într-un exil interior, asumat de personaj fie la modul ironic, fie la modul tragic. Miturile singurătăţii individului sunt elementul de legătură între aceste romane ale condiţiei umane, punând în discuţie şi relaţia dintre realitatea istorică şi cea fictivă.

Această mişcare a sensurilor pe care alegoria o permite este sugerată de Camus prin selectarea unui text de Daniel Defoe (**Jurnal din anul ciumei**"), ca intrare în romanul său **Ciuma**: „Poţi tot atât de bine să înfăţişezi orice lucru care există cu adevărat, prin ceva care nu există."

Ce anume dă liniile configuratoare ale opţiunilor ideologice sau de creaţie într-o epocă de intense transformări ale istoriei? În articolul „Generaţia", Mircea Vulcănescu explică din mai multe perspective conceptul,găsind importantă şi influenţa epocii în care s-a născut un anumit scriitor asupra formării sale, asupra mentalităţii şi devenirii sale în literatură: „Cum vedem, naşterea unei generaţii nu e numai o problemă de vârstă şi nici numai o problemă de influenţă istorică. Ci întâlnirea amândurora într-o psihologie vie". Modele

formatoare interne „ Vasile Pârvan si Nae Ionescu” , dar şi „ influenţele modei din afară”. Enumerând influenţele modelatoare pe care generaţia sa le-a suferit succesiv, (influenta misticismului orientalizant german din primii ani de dupa razboi, si a misticismului rusesc din emigratie, influenta maurrassianismului francez si a neo-tomismului; influenta comunismului rusesc si a marxismului german; influenta fascismului italian si a national-socialismului german”),Vulcănescu se întreabă retoric :„Cum s-au putut amalgama aceste influente divergente, in sufletul unei aceleiasi generatii, e greu de spus”. Orientarea culturală care i se pare lui Vulcănescu de realizat, structurează într-un fel amestecul eclectic despre care vorbise :„Daca tineretul acestei ţări nu reuşeste ca, în această generaţie, să reducă idealurile omeneşti centrifugale ale românilor din diferite colţuri ale ţării într-un singur chip al omului românesc, în care să se recunoască românii de pretutindeni, ca într-un bun al lor; dacă tipul omului rusesc, dostoievskian şi tolstoian al basarabenilor şi omul latino-kantian al ardelenilor nu reuşeşte să dea o sinteză vie cu omul bizantino-francez al celor din Vechiul Regat(…)unitatea politică a acestui neam(…), mi se pare ameninţată”.

În **Fragmente critice** (IV), criticul Eugen Simion identifică câteva lipsuri în încercarea lui Mircea Vulcănescu de a prezenta generaţiile care s-au succedat în istoria României,subliniind marile modele literare europene contemporane, în lumina cărora s-au format scriitorii români: „Aceste influenţe sunt reale, dar mai sunt şi altele, pe care, deocamdată, Mircea Vulcănescu nu le menţionează. Lipsesc, de pildă, scriitorii şi filosofii momentului. Gide începe să fie cunoscut şi imitat pe la mijlocul anilor `20. Apoi Joyce şi, în genere, romancierii anglo-saxoni. [...] Gide, Joyce devin modele epice, lângă Proust, Italo Svevo, Papini pentru noua generaţie de prozatori. Sunt descoperiţi, tot acum, Kirkegaard si, prin tinerii filosofi care studiază în Germania, Heidegger”.

Milan Kundera, scriitor şi eseist ceh în exil,în volumul **Testamente trădate** (1993, traducerea românească-Humanitas, 2008), a doua carte de eseuri scrisă în Franţa, aduce în discuţie testamentele trădate ale artiştilor (Kafka, Gombrowicz, Beckett, Fuentes, Rushdie), de către prieteni, critici, traducători, care sunt dublate de „trădări ale romanului”, adică ale genului romanesc, prin subordonarea lui eticului sau ideologicului, aducând şi dinamica modelelor care ar putea prelungi analiza raporturilor artistului cu spaţiul social de inserţie :

„Imperiile totalitare, cu procesele lor sângeroase, au dispărut, dar spiritul procesului a rămas ca moştenire şi el reglează conturile. Astfel sunt urmăriţi de proces cei acuzaţi de simpatii pronaziste: Hamsun, Heidegger (toată gândirea disidenţilor cehi cu Potocka în frunte îi este datoare), Richard Strausss, Gottfried Benn, Drieu la Rochelle, Céline (în 1992, jumătate de secol după război, un prefect indignat refuză să-i declare casa monument istoric); Pirandello, Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (luni de zile, armata americană l-a ţinut ca pe o fiară într-o cuşcă, sub soarele arzător al Italiei); Giono, Morand, Montherlant, Saint-John Perse (membru al delegaţiei franceze la München, participant de aproape la umilirea ţării mele natale); apoi comuniştii şi simpatizanţii lor: Maiakovski (cine-şi mai aminteşte astăzi de poezia lui de dragoste, de incredibilele lui metafore?), Gorki, G. Bernard Show, Brecht (care a avut astfel parte de un al doilea proces), Eluard (acest înger exterminator care-şi orna semnătura cu imaginea a două spade), Picasso, Aragon, Sartre (...), Malraux (acuzat ieri de a fi trădat idealurile revoluţionare, acuzabil mâine de a le fi avut). Iată problemele ce m-au fascinat, când, acum vreo douăzeci şi trei de ani, am scris **Viaţa e în altă parte**, în care Jaromil, un tânăr poet, devine servitorul exaltat al regimului stalinist. Am fost îngrozit când criticii, făcând totuşi elogiul cărţii mele, au văzut în erou un fals poet, un ticălos. Pentru mine, Jaromil era un poet autentic, un suflet inocent (...)”.

Gradele de opoziţie ale discursului literaturii şi artei faţă de social – politic, va genera în comunităţile intelectuale din partidele comuniste ale Estului european, dar şi al aderenţilor din occident ideea că literatura epocii are nevoie de reguli clare de apreciere, ceea ce în timp

va duce la victoria „modelului" de scriitură, când birocraţiile politice vor recomanda reţete („realismul critic", „realismul socialist", propus în 1932, acesta din urmă codificând sugestii literare ale clasicilor marxismului ca şi definirea artei progresiste şi a artei revoluţionare, direcţii care au făcut ravagii în fostele ţări comuniste - aspecte analizate de George Steiner, într-o serie de articole grupate sub titlul *Marxism and Literature*, 1958-1965).

„Societatea fără clase", ţinta expresiei „omului nou" „eliberat" de acea condiţionare istorică, de clasă, este modelul utopic (al „literaturii proletare") care va circula spre occidentul Europei (în 1948, în **Ou'est-ce que la littérature,** Sartre vorbea despre „literatura care va încheia dobândirea conştiinţei de sine în societatea fără clase"), până la destalinizarea vârfurilor intelectuale, demarxizarea elitelor occidentale şi naşterea fenomenului dizidenţei ruse, care capătă proporţii în anii '70. Autoritatea unor analişti de marcă ai fenomenului cultural, de orientare marxistă, ca Antonio Gramsci, Roger Garaudy, Georg Lukács, Lucien Goldmann, va sprijini circulaţia ideilor grefate teoretic pe corpul marxismului până înspre anii '60.

Opera filozofică a lui Sartre, imagine şi ea a neputinţei regăsirii de sine, a identităţii într-o lume a răspunsurilor imposibile în faţa violentării condiţiei umane, este şi ea o imagine a acestor idei în dialog. Singur, faţă în faţă cu ideea de „libertate", „condamnat la libertate", accentuând asupra răspunderii individului pentru „esenţa pe care şi-o alege, omul sartrian este chemat să-şi reevalueze critic situaţia, să cumpănească alternativele şi opţiunile." (**Fiinţa şi Neantul**, 1943). Mutând căutarea realizării de sine în planul ficţiunii, influenţat profund de ideile lui Heidegger, din aria raportului între neautenticitatea existenţei umane, „a omului anonim", a angoasei existenţiale în faţa Neantului (**Fiinţă şi Timp**, 1927), Sartre construieşte compensatoriu spaţii în care domină angoasa, neliniştea, sfâşierea interioară (romanul **Greaţa**, 1938, piesele de teatru **Muştele,** 1943, **Cu uşile închise**, 1945), şi în care „Viaţa omenească începe de partea cealaltă a disperării".

Sisif, altă proiecţie eseistic – filozofică, aparţinându-i lui Albert Camus **(Mitul lui Sisif,** 1942) este imaginea înstrăinării de sine, o ipostază a eşecului ireversibil, neputincios şi dezarmat în faţa sorţii, imaginea acestui dialog intelectual interbelic, existenţialismul, în care luciditatea omului începe cu absurdul şi culminează cu tragicul. „Omul care nu-i nimic de la sine", devine punctul central al dialogului ficţiunii lui Camus cu Istoria **(Străinul,** 1942, **Neînţelegerea**, 1944), imaginea deplină a unei rupturi cu lumea (spaţiul absurdului absolut) dar şi a dialogului cu lumea „libertăţii interioare alegere" care domină mijlocul secolului XX, legându-l de „angoasa" şi „disperarea" lui Kirkegaard, revendicat ca precursor al existenţialismului (**Conceptul de angoasă,** 1844).

Un manifest ca **„Pentru o artă revoluţionară"** redactat de André Breton, Leon Troţki şi Diego Rivera, în 1938, realizează o breşă în inima avangardei, separând intelectualii de stânga, sprijinitori ai ideii de revoluţie sub impactul bolşevic (Aragon, Eluard sau Sartre, după schimbarea opţiunilor ideologice) – care în 1947 condamnă atitudinea lui Breton de a-şi continua experienţele interioare „în marginea activităţii revoluţionare", socotit eretic faţă de dogma Revoluţiei.

Găsim în jurnalul lui Pierre Drieu la Rochelle ***(Journal***, 1939-1945, Gallimard, 1992), publicat la 47 de ani de la sinucidere, lumea interioară a acestui scriitor care a colaborat cu guvernul de la Vichy şi cu ocupantul nazist, care-şi exprimă ideile ataşate extremei drepte şi în acelaşi timp o vedere pesimistă asupra destinului culturii Europei, în numele unui program de „purificare" a lumii impregnate de raţionalism, de la Academia Franceză la Premiul Goncourt. Dezamăgirea îl face să vadă în Stalin noul stăpân al Europei, într-o confuzie de valori prin care-l alătură pe Lenin şi Hitler lui Napoleon, Goethe sau Hegel. „L'homme de toutes les ruines", cum singur se caracterizează, simte gustul amar al căderii unei Europe a

războiului şi a forţei: „cumplit de jignit de incapacitatea germană, de incapacitatea europeană" nu retractează, nu regretă nimic.

Căderile în capcanele politicului, absolutizarea unui „adevăr" subiectiv, îl transformă pe intelectualul secolului al XX[lea] în victima propriei opţiuni, subjugat de demonia puterii unor ideologii extremiste (analiza fascinaţiei „autorităţii tiranice", pentru figuri de marcă a intelectualităţii europene**:** Heidegger, Michel Foucault sau Jacques Derrida**,** văzute ca modele de cazuri de conştiinţă, face obiectul cărţii lui Mark Lilla **– Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică.**

Opţiunile politice ale artiştilor (incluzând aici şi un Buzzati, d'Annunzio, un Junger – maeştrii parabolei existenţiale care au avut opţiuni de dreapta, sau un Thomas Mann, sau Neruda, toată generaţia intelectualilor francezi de stânga) permit analiştilor să opereze disjuncţii între biografia scriitorilor şi creaţia lor, odată depăşirea căutării explicaţiilor operei, ca fenomen de creaţie în biografia strictă, dar lasă un spaţiu larg formaţiei intelectuale (lecturi, spaţii geografice şi politice care le-au condiţionat formarea, aderenţe religioase şi politice) Dar implicarea artistului în desfăşurarea evenimentelor, generează o complicitate, care în cazul unui artist ca Thomas Mann organizează receptarea pe două niveluri: cel al parabolei, în cheia căreia se citeşte **Muntele vrăjit** sau nivelul aderenţelor declarate, care reconfigurează percepţia artistului dacă nu şi a operei: **„***Geneza* **Doctorului Faust** *sau Romanul unui roman*", 1952 – „Aş vrea ca nimeni să nu se îndoiască de respectul meu faţă de acel eveniment istoric al timpului meu care este revoluţia rusă. În acea ţară ea a pus capăt unor situaţii anacronice ce nu se mai puteau tolera de multă vreme, a ridicat din punct de vedere intelectual un popor în mare parte de analfabeţi, a umanizat nivelul de viaţă al maselor".

Scena politicii europene se schimbase, distanţa faţă de **Inima vrăjită** (1922-1933), faţă de vizita făcută de Romain Rolland lui Gorki în Uniunea Sovietică, era deja istorie. În capitolul *Ideologie. Utopie şi politică* din **Eseuri de hermeneutică II**, Paul Ricoeur vede în ideologie o „justificare şi un proiect" asupra lumii, care „disimulează", „deformează" (având ca funcţie particulară „dominarea"), spaţiu al „unui schimb simbolic" în „structuri de personalitate", devenind o grilă de lectură artificială şi autoritară pentru un mod de a trăi al grupului dar şi al locului său în istoria lumii. Mutând asupra intelectualului şi asupra alegerilor şi opţiunilor lui, din planul ideologiei, funcţia devine una de „legitimare" şi de „integrare" în planul realului (în timp ce utopia proiectează şi legitimează „în afara realului", printr-o funcţie superioară de contestare şi de acordare a unei „identităţi narative".)

Bernard-Henry Levy, în **„**Elogiul intelectualilor" (*Timpul*, 7/1996), vorbind despre *Mizeriile angajării* găseşte un punct de plecare în „singurătatea faptului de a scrie", de a depăşi probleme personale, printr-o „filozofie de rezistenţă". „Angajarea, în aceste cazuri (Aragon, Gide, tinerii fascişti parizieni), pare a fi o adevărată imagine a auto-pedepsirii". Mai multe tipologii ale intelectualului „angajat" (după termenul lui Sartre), dublează intelectualul „penitent": „Cel care visează să dispară şi a cărui angajare este, prin urmare o formă de sinucid; mai există intelectualul unealtă. Cel care ştie ce datorează lumii. Acesta îşi va privi anagajarea ca pe o datorie de achitat. Mai există şi intelectualul megaloman, cel care îşi închipuie că lumea este el. Că toată lumea e vinovată de toată nefericirea, de toate mizeriile lui. Şi mai e intelectualul paranoic, cel care visând că Roma lui Virgiliu era şi Roma sclavilor, că treptele templelor maiaşe erau scăldate în sânge omenesc, că chipurile lui Giotto ori **Le Roman de la Rose** erau contemporane cu Inchiziţia şi că el, intelectualul de azi trăieşte în epoca lagărelor de concentrare, este înnebunit de gândul că întotdeauna artistul va fi dator să ţină socoteala tuturor nenorocirilor lumii. Mai e şi intelectualul care se angajează din prudenţă. Pentru a-şi asigura spatele. Pentru a-şi furniza garanţii sieşi şi celor care s-ar putea interesa de activităţile sale clandestine şi îndoielnice. Angajarea este alibiul său. Tributul pe care trebuie să-l plătească unei societăţi oe care o dispreţuieşte."

Fantasmele politice antrenând fanatici, dezamăgiţi şi opozanţi, care au răvăşit secolul XX, au dat naştere unui imaginar politic care înregistrează formele îmbrăcate de „pasiunile" marilor spirite ale veacului. Un fel de mister al răului, alimentat de comunism şi de nazism, declanşează o patologie a universului spiritului, perturbă întregul echilibru al lumii politice, construind o atmosferă care naşte ţara subterană, imperiul apelor tenebroase, **Gulagul,** ca mărturie al lui Alexandr Soljeniţîn împletind artizani ai acestei zone acvatic malefice şi nevinovaţi locuitori claustraţi (într-un spaţiu al terorii care are ca porturi spaţiile carcerale sovietice dar şi prin mişcarea în timp a alegoriei şi lagărele naziste).

Proiecţia de tip utopic construită de Ernst Jünger pe fondul unei alegorii dense a unei spiritualităţi superioare a unor cavaleri – călugări, reprezintă, la mijlocul secolului al XX-lea, o regândire a ideii de ordine superioară a unei lumi surprinse într-un moment de criză. Martor şi protagonist al unei epoci istorice de mare violenţă, Jünger exaltă eroismul şi nihilismul eroic, prin care se simte atitudinea sa de intelectual de dreapta. **Falezele de marmură** (1939) este opera considerată de unii analişti o „apologie a barbariei", iar de alţii o parabolă antitotalitară, exprimând un mesianism retrospectiv, o apologie radicală a eroismului războinic şi a metafizicii, dar şi o reîmprospătare a gândirii utopice.

Secvenţele de jurnal publicate în **Grădini şi drumuri** (1979) dau amănunte despre elaborarea cărţii, pe care o vede ca „fără vibraţii şi fără rotire, de o mare fixitate, frazele făcându-şi intrarea în conştiinţă precum luptătorii în arenă."

Conceptele şi ideile care străbat jurnalul lui Jünger vor construi textura ficţiunilor sale: „omul luptă totdeauna împotriva puterii timpului; „când trăim ca sfinţii infinitul ne ţine tovărăşie", „distanţa care separă pe războinici de moarte, de onoare", „destinul maselor în furtunile istoriei", „transformarea interioară a omului".

Jurnalul creionează o ţară imaginară, un spaţiu al întâlnirilor magice om – cosmos, patronat de timp: „Trecutul şi viitorul sunt nişte oglinzi şi între ele radiază prezentul, insesizabil ochilor noştri. În moarte, însă, lucrurile se inversează: oglinzile se topesc, iar prezentul iese tot mai curat la lumină, până când se identifică, în clipa morţii cu nemurirea." Construcţia ficţională realizată de Jünger este o lume a contrastelor: un declin şi o dezordine universală, în care puterile morţii le învinge pe ale vieţii, dublate de un efort ciclic de desăvârşire, de proiecţie a unor spaţii ideale care să învingă prin puterea reveriei violenţa interioară a individului şi a societăţii, timpuri ale restaurării sub impactul unor forţe de spiritualitate cathartică. Este o scriitură organizată în două registre: pe de o parte povestirea pe care naratorul tinde să o autentifice, iar pe de altă parte povestirea care „lucrează" împotriva vocii naratorului, punând în evidenţă dereglări interioare şi fantasme ale lumii interioare din personalitatea autorului concret, a cărui voce secundă iese la suprafaţa textului neliniştită, scindată, dar nu mai puţin autentică decât scriitura sa.

În acelaşi sens va opera Mario Vargas Llosa cu mecanismul ficţional al utopiei în **Războiul sfârşitului lumii**, 1981, văzând în literatură un mod de a simboliza eşecul căutării paradisului, dar şi mijlocul ideal de a oferi cititorului lumile la care nu are acces. La Llosa, imaginaţia eroică şi utopică exprima, prin devalorizare, dureroasa asumare a realităţii. Universul construit de povestirea parabolic – distopică a lui Jünger practică şi un fantastic – halucinatoriu, care dezvoltă lumi ficţionale de coşmar: fiare crunte, câini provenind din violentele istorii ale supunerii indienilor de către spanioli,

Volumul lui Kundera- **Cortina.Eseu în şapte părţi** (Gallimard, 2005) este o reflecţie asupra formei romaneşti, un eseu asupra lumii cărţilor centrale ale conştiinţei culturale europene,autori care au funcţionat/funcţionează ca model (Balzac, Kafka, Broch, Musil, Dostoievski), sau ale spaţiului sud-american (Sábato, Fuentes), pornind de la Don Quijote, ca piatră de temelie a scriiturii moderne. Eseul lui Kundera este o lecţie de roman şi un argument

în favoarea romanului, ca modalitate de a îngloba toate celelalte forme discursive, pentru a surprinde umanitatea în totalitatea ei. Eseul pune în discuţie şi raportul de forţe culturale care se manifestă în interiorul Europei. Le Rideau („perdeaua", „cortina") este în egală măsură linia de demarcaţie între autentic şi non-autentic în spaţiul estetic, între realitatea exterioară şi realitatea ficţiunii, între textul romanului şi presupoziţiile istorice, literare, culturale care îi apar lectorului (lecturii): **„**„O cortină magică, ţesută din legende, atârna între noi şi lume. Cervantes l-a trimis pe don Quijote în peregrinare şi a sfâşiat cortina. Lumea i s-a arătat cavalerului rătăcitor în toată goliciunea comică a prozei sale. Aidoma unei femei care se fardează înainte de a pleca grăbită spre prima ei întâlnire, lumea - când aleargă spre noi în clipa când ne-am născut - este deja fardată, mascată, preinterpretată. Iar conformiştii nu vor fi singurii care vor fi traşi pe sfoară; rebelii, dornici să-şi exprime opoziţia faţă de tot şi toate, nici nu-şi dau seama cât sunt ei înşişi de docili; ei nu se vor revolta decât împotriva lucrurilor interpretate (preinterpretate) drept demne de a stârni revolta. [...] Căci noua artă a pătruns în lume tocmai în urma gestului lui Cervantes de a sfâşia cortina preinterpretării; gestul său distructiv se răsfrânge şi se prelungeşte în fiecare roman demn de acest nume; e pecetea care conferă identitate noii arte."

Discuţia despre modelele literare dau naştere mereu la o rediscutare a criteriilor canonice.

Când vorbeşte despre canon, H. Bloom (**Canonul occidental Cărţile şi Şcoala Epocilor**), îşi ia măsura de prevedere de a motiva alegerea „celor douăzeci şi şase, din sutele de autori, a ceea ce odată era considerat canonul occidental". El defineşte scriitorii canonici („adică influenţi în cultura noastră"), subliniind atât ideea de valoare estetică („mai mult o sugestie kantiană decât o realitate") dar şi ideea de reprezentativitate („să reprezint specificul naţional prin personalităţile cele mai importante (...) Scriitorii reprezentativi sunt acum Freud, Proust, Joyce, Kafka. Ei sunt personificarea spiritului literar al epocii, oricare ar fi el".

Într-o altă carte, **Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei**, Harold Bloom completază ideile canonului cccidental, o teorie a influenţelor pe care le exercită cărţile unele asupra altora, descriind literatura ca o reţea intertextuală, teorie care a îmbrăcat forme diferite şi la Umberto Eco ori Borges. Există scriitori „slabi"ca Oscar Wilde, spune el, care nu stau în vârful canonului pentru că au „anxietatea influenţei". „O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influenţelor literare", iar „scriitorilor contemporani nu le place să li se spună că trebuie să se întreacă cu Shahespeare şi cu Dante, dar tocmai acestă luptă a fost pentru Joyce provocarea la valoare – la o eminenţă împărtăşită doar de Beckett, Proust şi Kafka, dintre autorii occidentali moderni.

Si Mario Vargas Llosa în romanul **Rătăcirile fetei nesăbuite** (2006) , înregistrează schimbarea atmosferei canonice :„Moravurile s-au mai liberalizat, dar din punct de vedere cultural, o dată cu dispariţia unei generaţii cu adevărat ilustre – Mauriac, Camus, Sartre, Aron, Merleau – Ponty, Marlaux – s-a constatat o oarecare stagnare; în locul creatorilor, maître à penser, au apărut criticii, mai întâi structuralştii ca Michel Faucault şi Roland Barthes, apoi deconstructivştii, de tipul lui Gilles Deleuze şi Jacques Derrida, cu retorici arogante şi ezoterice, tot mai izolaţi, prin intrigile lor cucernice şi mai distanţaţi de publicul larg a cărui viaţă culturală s-a banalizat cu vremea."

Pe fundalul tulburărilor de ape critice pe seama canonului şi a dezertărilor succesive de la albia sa formalizantă, de natură să structureze altfel exegeza asupra scrisului ficţional, Virgil Nemoianu **(O teorie a secundarului. Literatură, Progres şi Reacţiune,** 1989**)** îşi începe analiza asupra raportului dintre „esenţial (central) şi secundar", dintre „progres şi reacţiune", ca mecanism de „înţelegere a literaturii fără iluzii, în conflictele sale (scandaloase sau benefice) cu istoria", cu o întrebare – titlu**: „***Este literatura întotdeauna reacţionară?* "**,** urmată de o scurtă inventariere a ieşirii din „centru" spre secundar (ca „alienare, dispersare,

imperfecţiune, disperare, etc.”). Marii scriitori ai secolului XX sunt consideraţi reacţionari din punct de vedere politic, şi pe bună dreptate. Mulţi dintre ei au exprimat idei conservatoare şi chiar s-au plasat pe poziţiile curentelor fasciste: Pound, T.S. Eliot, Jeats, Faulkner, D.H. Lawrence (...) Heidegger, Benn, Thomas Mann, Céline, Giradoux, Claudel, Saint-John Perse, Borges, Gombrowicz. Alţii au preferat să respingă lumea modernă cu totul, astfel încât atitudinea lor a fost şi mai radicală: Kafka, Beckett, Ionesco, Giono. Mai sunt şi cei care fie au găsit de cuviinţă să-şi modifice poziţiile stângiste iniţiale, fie au ajuns să le regrete: Dos Passos, Malraux, Camus, Maiakovski, Esenin. O ultimă categorie sunt cei ale căror vederi de stânga par a stârni unele suspiciuni, căci le-au asigurat în mod convenabil, un maxim de autoritate socială şi succes: „Şolohov, Sartre, Böll, Grass, Arghezi”._Nemoianu aşază opţiunile artiştilor dincolo de valoarea şi funcţia creativităţii artistice, pentru că „Literatura şi arta nu intră în tiparul ordinii umane: ele ţin de iraţionalitate şi aleatoriu, iar surpriza, refuzul şi dispersiunea fac parte din însăşi esenţa lor. Acolo unde scriitorul reacţionar se luptă cu disperarea şi pesimismul, cu haosul şi lipsa de încredere, cel progresist acceptă senin rolul de instrument al istoriei şi se lasă pradă banalităţii şi superficialităţii (...).

Să amintim dialogurile despre viaţa cărţilor, plasate pe fondul memoriei culturale, care reconfigurează discursul intelectual al unei epoci, din *Greaţa* lui Sartre, în care un personaj citeşte cărţile dintr-o bibliotecă în ordine alfabetică, inventarul de „capodopere” ale literaturii din toate timpurile, abordate parodic,din **Gog** al lui Papini, sau înregistrarea modelelor momentului în „întâlnirile”lui Gog(„O vizită lui Freud”, O vizită lui Lenin”,O vizită lui Knut Hamsun”). Canonul modernizator de spaţii narative din **Abaddon Exterminatorul,** de Ernesto Sábato, 1974, peste timp înregistrează schimbarea atmosferei culturale după război, în tot atâtea parcursuri evaluative abordate ironic, dar având în centru ideea reaşezării literaturii în spaţiul estetic. Canonul occidental contemporan dialoghează cu un alt tip de selecţie canonică **.** Sincronizarea şi chiar detaşarea de modelele europene, apar în cartea lui Sábato, într-un capitol numit „Ideile lui Quique despre Noul Roman” care propune un dialog între generaţii şi modele guvernatoare: „Din clipa în care vulgul a putut să-i citească pe Joyce şi Henry Miller în spaniolă şi şi-a dat seama că aceştia au lăsat uşa deschisă, s-a produs o reînviorare generală (...) O infinitate de moştenitori rahitici ai lui Joyce, zămisliţi din legături consanguine (...); îţi pregăteşti un rezumat cu inovaţiile literare pe care urmează să le trimiţi de acolo (din capitala Franţei).”

Din acelaşi spaţiu sud-american care îl va trimite pe Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, peruanul devenit celebru cu mult înainte să fi primit premiul Nobel, 2010, pentru literatură, propune într-o carte-eseu **Adevărul minciunilor,**1990, o călătorie prin acele texte literare care suportă eticheta de „adevăr al trăirii”, putând fiinţa ca modele de ideaţie şi de scriitură, în acelaşi timp: începe cu Thomas Mann şi nuvela sa **Moartea la Veneţia,** pe care Llosa o vede alături de **Metamorfoza** lui Kafka sau **Moartea lui Ivan Ilici** a lui Tolstoi: ideea dominantă este acel ceva “misterios în text care-ţi scapă şi la o lectură mai atentă...un fond obscur şi violent, aproape abject care are de-a face atât cu sufletul protagonistului cât şi cu experienţa comună a speciei umane... tentaţia abisului... un simbol ambiguu şi contradictoriu, golit de conţinut, făcut de nerecunoscut de epoca noastră ”.

Alături de Veneţia lui Mann, trăieşte în paginile lui Llosa, Dublinul lui Joyce, acoperit de “sordidul şi griul metafizic” pe care turistul nu-l mai regăseşte pentru că “el n-a descris oraşul în ficţiunile sale, ci l-a inventat”.

Sunt note de lectură, observaţii de detaliu, asociaţii – a trăirii scriiturii de către Flaubert şi de către Joyce şi mai ales cele două feţe ale Dublinului: cel real, efemer şi Dublinul povestirilor, curăţat de imperfecţiuni.

Alte însemnări de lectură se opresc asupra romanului lui Hermann Hesse – **Lupul de stepă** – văzut prin prisma schimbării de paradigmă: redescoperirea lui Hesse după moartea sa (1962) de către o generaţie protestatară sub semnul muzicii Beatles.

Cartea lui Hesse, scrisă după război (1927) este văzută ca o lume simbolică în care estetica expresionistă construieşte pe tehnica cutiilor chinezeşti – cu povestiri înlănţuite - o lume a introspecţiei, spaţiu de exil, în care atât autorul cât şi Llosa la o relectură se regăsesc într-un "teatru magic" populat de "nemuritori". Lumea la care aderă Llosa, recitind cartea, este aceea a căutării perfecţiunii morale prin transformarea lumii reale în magie şi fantezie pură: punând problema receptării cărţii lui Hesse, Llosa argumentează teoretic legătura dintre intenţionalitatea autorului şi "adâncurile cele mai secrete ale personalităţii autorului" care permit ca generaţii ulterioare să descopere altceva în operă, identificându-se cu laturi nevăzute ale ei.

Deşi traseul lecturilor traversează predominant lumea romanului de limba engleză (Joyce, Virginia Woolf, Scott Fitzgerald, Faulkner, Huxley, H. Miller) totuşi iniţiatorul de modele selectează şi lumea lui Elias Canetti, realizând apropieri de Kafka, din perspectiva statutului de scriitori evrei de limbă germană. În alt sens, însă, Llosa remarcă cu fineţe o disociere în universul ficţional. Kafka şi lumea sa absurdă închide un anume patetism al singurătăţii, în timp ce creaturile lui Canetti, din romanul **Auto da fe** (1936), sunt crude, morbide, împiedicând cititorul să se lase emoţionat în faţa "coşmarului realist". Intrarea în universul prozei lui Canetti se face prin citarea mărturisirilor autorului privind geneza operei, pe care Llosa le comentează în sensul inconsistenţei lor: "Afirmaţiile unui romancier despre propria lui operă nu sunt întotdeauna edificatoare; ele pot chiar induce în eroare, fiindcă textul şi contextul sunt greu de diferenţiat pentru el, iar *autorul tinde să vadă în ce a făcut ceea ce îşi propusese să facă* (însă cele două lucruri pot să coincidă sau pot diferi, adesea, în mod considerabil)".

Este interesant că Llosa revine obsedant la consideraţii teoretice prin care amendează luări de poziţii auctorale şi în egală măsură prin ceea ce s-a numit "critica creatorilor" propune modele, comentează şi se autocomentează.

Referindu-se la lumea ficţională de limbă germană, Llosa pune textul lui Canetti în acelaşi plan cu **Moartea lui Virgiliu** lui Hermann Broch sau de **Omul fără însuşiri** al lui Musil, asociate din perspectiva efortului cititorului de a sesiza sensul lor profund şi cheile simbolismului complicat. Pentru a da coerenţă demersului lectorului, Llosa se reîntoarce la autocomentariul autorului: "M-am gândit într-o zi că lumea nu mai poate fi creată ca în romanele anterioare, adică din perspectiva unui scriitor; lumea se dezintegrase şi numai având curajul de a-i reprezenta dezintegrarea, puteai oferi o imagine verosimilă a ei".

Câţiva ani mai târziu,Mario Vargas Llosa în **Scrisori către un tânăr romancier,** 1997, inventariază modelele literare care constituie (ca şi în orice jurnal intim) începutul formării de sine: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus, Sartre – „panteonul particular", care alimentează „vocaţia" artistului (aspect al creaţiei care apare deja în dialogurile platonice).Ancorarea în modelul existenţialiştilor oferiţi ca modele presupune şi discuţia despre „libertatea omului de a alege" ceea ce-i va configura esenţa, condamnarea la libertatea actului alegerii, de care vorbeşte Sartre („O liberă alegere" ca şi „drogul" generaţiei Beat).

Schimbarea de paradigmă socio-politică şi culturală, de după război, nu schimbă radical viaţa cărţilor. Pastişele-pastilă la cărţi celebre, create de Umberto Eco, romancier născut dintr-un teoretician al literaturii, care, într-un anumit fel, analiza cu anticipaţie romanele pe care urma apoi să le scrie, trec insesizabil prin ironie – parodie, practicată cu un „plaisir du texte", recuperator al modelelor de scriitură ca în Jurnal sumar,1992((Rapoarte de

lectură către editor): „Kafka Franz. Procesul. Cărţulia nu e rea, este un roman poliţist cu anumite momente á la Hitchcock; de exemplu, crima din final, care va avea publicul său. Însă arată de parcă autorul ar fi scris-o sub cenzură. Ce sunt aceste aluzii imprecise, această lipsă de nume de persoane şi de locuri? Şi de ce protagonistul este pus sub acuzare?"

Misterioasa flacără a reginei Loana ,2004, cartea aceluiaşi autor, are o deschidere care invită la o lectură a literaturii prin literatură. „Aşa a început totul" - este o deschidere împrumutată din romanul lui Céline – **Călătorie la capătul nopţii**, care ar putea crea o linie de organizare a sensurilor fie în direcţia dată de titlul metaforic, „capătul nopţii" (prezent într-un fel în „soarele negru" al finalului), fie în direcţia romanului în formă autobiografică. Sfârşitul cărţii – „De ce soarele se face oare negru?„ poate propune un joc intertextual cu trei trimiteri suprapuse: la soarele negru din imaginea lui Dürer, la cel din poezia lui Nerval, **El Desdichado**, sau, de ce nu, din cărţile de tarot. Amintirile personajului, puternic creatoare de atmosferă, vin dinspre cărţi: corespondenţele lui Baudelaire, alături de „culcatul devreme" al lui Proust, vocalele colorate ale lui Rimbaud, metamorfozele lui Gregor Samsa al lui Kafka, „iubirea ce roteşte sori şi stele" a lui Dante, **Pisicile** lui Baudelaire,„marchiza care a ieşit la orele cinci", generând o „bibliotecă" a textului care acoperă naraţiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă :„Doctorul m-a întrebat care fusese primul lucru care-mi trecuse prin minte când mă deşteptasem din somn. Am scris : Când Gregor Samsa se deşteptă într-o dimineaţă, se pomeni transformat în patul său într-o gânganie uriaşă".

Orizontul de aşteptare, născut din aspectul de scriere-confesiune este susceptibil să orienteze lectura pe liniile deschise de gen, dar structura complexă, dialogul între strategiile formei biografice, care presupun autenticitatea scriiturii şi afirmarea ficţiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficţional, intră în concurenţă cu strategiile intertextualităţii (citatul, aluzia, pastisarea, parodierea etc.), derutând cititorul. Orice carte, care-şi dublează sensul cu comentarea gestului scriptural, trece în metaliteratură şi marea literatură revine sub efectul„esteticii nostalgiei" căci întrebarea asupra identităţiide sine se transformă în întrebare asupra asupra timpului, istoriei, societăţii, asupra spiritelor care au marcat lumea şi oamenii, aşa cum au rămas în literatură .

Bibliografie de referinţă

Alexandrescu, Sorin, **Privind înapoi modernitatea**, Bucureşti, Univers, 1999

Bloom, Harold, **Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor**, Bucureşti, Univers, 1998

Bloom, Harold, **Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei**, Piteşti, Paralea 45, 2008

Eliade, Mircea, **Memorii,** volumul I, Bucureşti, Humanitas, 1991

Levy, Bernard-Henry, în „Elogiul intelectualilor" ,*Timpul*, 7/1996.

Llosa, Mario Vargas, **Adevărul minciunilor**, Bucureşti ALLFA,1999

Lilla, Marc, **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică**. Iaşi, Polirom, 2001

Nemoianu, Virgil ,**O teorie a secundarului. Literatură, Progres şi Reacţiune**, Bucureşti, Univers, 1997.

Simion, Eugen, **Fragmente critice**, IV, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000.

Vulcanescu, Mircea M. „Generaţie" în *Criterion*, an.I, nr.3-4, 15 noiembrie-1 decembrie 1934.

Wunenburger Jean-Jacques,,Mitul Europei, Europa miturilor'',Supliment *Observator Cultural*,nr.45-46,ianuarie 2008

THE GREAT GATSBY*: A NEW YORK SUBLIME*

Dana Bădulescu, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Starting from Harold Bloom's observation that "If there is an American sublime, going beyond irony, in modern American fiction, then it is located most centrally in The Great Gatsby" (Bloom 2010:4), this study purports to look into Fitzgerald's most accomplished novel as an epitome of the most glamorous decade in American history. Set in New York – the epicentre of the 'youthquake' of the roaring 1920s, the novel reveals a city of lavish parties and dazzling artificial lights. As early as 1925 when he wrote the novel, Fitzgerald already knew that "the party was over", but he wanted to capture both its glamour and the bitter taste of its immediate aftermath, at the same time putting the undying splendour of New York into the perspective of a mystical "enchanted moment", when it compelled the first man beholding it to "aesthetic contemplation." Like a camera lens, the narrative takes in the rich colours of financial bliss, ruthless consumerism and waste, elegant cars, the ecstasy of communication, the luxury of technological modernity, the new arts of cinematography and photography, but also the "interzone" of the" valley of ashes" under the strange surveillance of "the eyes of Doctor T. J. Eckleburg." Referencing the most fashionable tunes of the early 1920s and redolent of jazz and tango rhythms, glowing with scenes in which songs bring back the past, exhaling exquisite whiffs of perfume and powder, the narrative moves its readers from one gem of emotion to the next against a velvety backdrop enveloped in the hues of the twilight. This sense of an American sublime, which resides in a renewable self-devouring vitality and an intangible promise of the American Dream, is a legacy that Fitzgerald himself inherited from Henry James and passed on through his fiction to Thomas Pynchon, Don DeLillo and to a writer of no fixed abode, Salman Rushdie, whose protagonist Malik Solanka echoes Gatsby's "bouncing" in ***Fury****. Whether that bouncing may be an allusion to New York's motto "Excelsior" is ultimately for the readers of the American sublime to decide.*

Keywords: New York sublime, party, twilight, "valley of ashes", "green light", artificiality / fabrication, money, technology, illusion, delusion, the Roaring 1920s, The American Dream, quest

Making his debut with *This Side of Paradise* as the chronicler of the jazz age – also called "the roaring twenties" - with its flappers, their looks and their ways, F. Scott Fitzgerald was determined to write a book that would capture not only the *laissez-faire* ethos, but also the most painfully disturbing sides of the new *Zeitgeist*. Of all places in America in the 1920s, New York fascinated and attracted like a magnet through its glamour and its "spectacle of disorder and energy on such a profuse scale." (Homberger in Bradbury and McFarlane 1978: 151)

Although he was born in Saint Paul, Minnesota, and made several excursions to Paris and the French Riviera, which surely influenced his development as a writer, Fitzgerald was familiar with New York since his early childhood. So fascinated was he with the grand opportunities and lavish life style offered by New York's consumer culture, money and technology that both in real life and in fiction, he glorified the rich and their glamorous world

of parties, fancy hotels, elegant dresses and suits, glittering jewels, perfumes, fragrant powders and luxury cars, and he abhorred the other side of the coin, i.e. poverty, and its disastrous impact. *May Day*, a novella written and published in 1920, is set in a post-World War I New York welcoming its "conquering people" "with triumphal arches and vivid with thrown flowers of white, red, and rose." (Fitzgerald 1999: 43) Fitzgerald's fine eye for luxury and consumerism pictures "the great city" abandoning itself to "lavish entertainments." (Fitzgerald 1999: 43) Indeed, New York becomes the centre of a glorious New World, where "more and more spenders had gathered from the provinces to drink the wine of excitement" and "to buy for their women furs against the next winter and begs of golden mesh and vari-colouerd slippers of silk and silver and rose satin and cloth of gold." (Fitzgerald 1999: 43) However, this new Rome[1] of circus and bread, feast and merriment, mercilessly crushes its poor and hopeless under its golden high heel. In sharp contrast with the glamour of the city, Gordon, a key character in the text, has "absolutely gone to pieces" (Fitzgerald 1999: 45), having "made a hell of mess of everything" (Fitzgerald 1999: 46), and listening to him speak about it, his former colleague Phil and his old flame Edith Bradin feel only repulsion and disgust. Beneath the "resplendent display" (Fitzgerald 1994: 50) of furniture, silk underwear, engagement rings, platinum wrist-watches, and under the splendid surface of what promises to be "the best party since the war" (Fitzgerald 1999: 50), there lurk forces of riot and violence, cheap restaurants, an ugly humanity, "ill-nourished, devoid of all except the very lowest from of intelligence", people that were "cold, and hungry in a dirty town of a strange land; they were poor, friendless; tossed as driftwood from their births, they would be tossed as driftwood to their deaths." (Fitzgerald 1994: 53)

It was against that side of the coin, namely poverty and dereliction, that Fitzgerald wrote his novels, short stories, novellas and essays, where the American Dream of the most flamboyant decade in American history took the shape of a gorgeous city of lights, fast cars, flickering crowds, tall buildings, gilded hotels, extravagant parties, jazz and lascivious tango, where one could invent oneself, chase one's chimeras and die for them.

Looking back at his and Zelda's taking up position in New York in 1920, Fitzgerald recalled in 1932 that "to my bewilderment, I was adopted…as the arch type [*sic*] of what New York wanted." (Fitzgerald quoted in Prigozy: 4) When he wrote *The Great Gatsby*, their marriage had gone through periods of crises, and what the novel does is to fictionalize their lives into a mesmerizing world of parties and booze, an artificially created and artificially maintained island of material eccentricity. Like Scott himself, Jay Gatsby is capable of (re)-inventing himself through fabricating his persona and acting his role. Like Zelda, Daisy, born in Louisville, is a married flapper of vague and uncertain feelings whose only solid foothold is money and what it can buy. Why the Buchanans came to live in New York is not known, although Tom's reply to Nick is that he would be "a God-damned fool to live anywhere else" (Fitzgerald 1993: 9), but it is certain that Gatsby chose the city in order to enjoy Daisy's proximity, and in doing so "he found that he had committed himself to the following of a grail." (Fitzgerald 1993: 95)

With those romantic ideals in mind, the mysterious Jay Gatsby stages his sublime performance, faithfully following the lines in the motto of the novel:

> Then wear the golden hat, if that will move her;
> If you can bounce high, bounce for her too,
> Till she cry, 'Lover, gold-hatted, high-bouncing lover,

[1] In a letter dated July 1921, Fitzgerald wrote that "we will be the Romans of the next generation as the English are now." (Bruccoli 1994: 47)

I must have you!' (Fitzgerald, 1993: 2)

It does not matter at all that the poet who allegedly wrote these lines, Thomas Parke D'Invilliers, did not exist in real life and that he was Fitzgerald's invention. D'Invilliers is a very young poet, a character in *This Side of Paradise*, who introduces the protagonist Amory to Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and various other writers and their writings, and to poetry. Fitzgerald had his own invented character write a poem to preface his novel *The Great Gatsby* for the designed effect of increasing the layers of make-believe, thus making his fabrications stand stronger than reality, to the point of supplanting it.

Jay Gatsby is a mysterious figure, and the further progress readers make with reading the novel, the less they or the other characters, including Tom Buchanan, Nick Carraway and Daisy, actually know about him. His halo of mystery is more important than his figure. That is so because Gatsby designedly created his ideal self to match Daisy's artificially fabricated persona and also the image of Daisy and of his romantic love for her he has built in his head.

Interested in exploring the American Dream of money, success and fulfilled love in everything he wrote, Fitzgerald wanted *The Great Gatsby* to probe into something far beyond that: he wanted to give a taste of shattered illusions and fatal delusions which brought New York and its dreamers in the 1920s to a bitter awareness of their failures and futility. Fitzgerald's theme was no longer simply that of the whims and illusions of young love but

…the loss of those illusions that give such colour to the world so that you don't care whether things are true or false as long as they partake of the magical glory." (Fitzgerald quoted by Kirk Curnutt 2004: 7)

Thus, in the very first pages of the novel, distance creates a space of magic enticement:

Across the courtesy bay the white palaces of fashionable East Egg glittered along the water. (Fitzgerald 1993: 6)

That distance, together with the green light, "minute and far away" (Fitzgerald 1993: 16), one of the "enchanted objects" (Fitzgerald 1993: 60) surrounding Daisy to which Gatsby feels irresistibly and fatally attracted, and in which he believes as an "orgastic future that year by year recedes before us" (Fitzgerald 1993: 115) put the whole city of New York into the perspective of a modern American sublime, which various periods in its history may revive but never repeat.

Harold Bloom argued that "If there is an American sublime, going beyond irony, in modern American fiction, then it is located most centrally in *The Great Gatsby.*" (Bloom 2010: 4) As Edmund Burke accounts for it in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, the sublime is a mode of profusion, excess, vastness, infinity, magnitude, magnificence, which alone, or in various combinations, like that of power, strength, violence, pain, awe and terror, "are ideas that rush upon the mind together." (Burke 1812: 111-112) Of the qualities that throw the mind in a state contemplating the sublime, Burke's idea of what he calls "the terrible uncertainty of the thing described" (Burke 1812: 108) is a major source. In Fitzgerald's novel, an unsettling sense of that uncertainty is

provoked in the first place by Gatsby himself. Nick Carraway's first encounter with Gatsby is shrouded in the mystery of a moonlit summer night when

> I saw that I was not alone – fifty feet away a figure had emerged from the shadow of my neighbour's mansion and was standing with his hands in his pockets regarding the silver pepper of the stars. (Fitzgerald 1993: 15)

Nick feels the impulse of approaching the figure, but he has the "sudden intimation" that it prefers to be alone. The distance and the darkness add to the strange effect the solitary figure has upon the viewer. The mysterious apparition stretches "out his arms towards the dark water in a curious way" and he seems to be trembling. The only discernable thing is "a single green light, minute and far away", and

> When I looked once more for Gatsby he had vanished, and I was alone again in the unquiet darkness. (Fitzgerald 1993: 16)

Fitzgerald calculated the effect very carefully: Nick, a young man, determined to improve himself through reading and to make his mark in New York, inhabits the first fifteen pages or so of the novel without meeting his neighbour. When he thinks he sees him, the distance, the darkness surrounding him and Gatsby's transported solitude "rush upon" Nick's mind, which, when testing the figure's questionable presence one more time, is confronted with the bafflement of its mysterious disappearance.

Not even halfway through the book can anybody be sure who Gatsby is. Tom Buchanan insists that he would like to know, but his supposition that he might be "some big bootlegger" (Fitzgerald 1993: 69) meets Nick's firm denial. In another episode of sublime effect, Buchanan's trivializing enquiry is suffused by music:

> Daisy began to sing with the music in a husky, rhythmic whisper, bringing out a meaning in each word that it had never had before and would never have again. When the melody rose, her voice broke up sweetly, following it, in a way contralto voices have, and each change tipped out a little of her warm human magic upon the air. (Fitzgerald 1993: 69)

Like in other memorable scenes of modernist fiction, music de-solidifies the solid world of business and money and brings back the past to one's mind. Even if Gatsby is disappointed by Daisy's reaction, the music triggers that moment when he is certain that four years can be swept away with a sentence which is only in his head but never uttered. "The terrible uncertainty of the thing described" recurs in this scene, this time in the form of

> …an elusive rhythm, a fragment of lost words, that I had heard somewhere a long time ago. For a moment a phrase tried to take shape in my mouth and my lips parted like a dumb man's, as though there was more struggling upon them than a wisp of startled air. But they made no sound, and what I had almost remembered was uncommunicable for ever. (Fitzgerald 1993: 71)

The novel's plot is thin, but its substance is dense and rich in sublime moments. Some of those are Gatsby's parties, described in a style which strikes notes of bitter sensuality. In the "crowd of great and confused images" "the mind is hurried out of itself" (Burke 1812: 106) and compelled to gaze at a sublime of a twilight zone, in which the past tense of the narrative-descriptive passages signals melancholy and nostalgia:

There was music from my neighbour's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among whisperings and the champagne and the stars. At high tide in the afternoon I watched his guests diving from the tower of his raft, or taking the sun on the hot sand of his beach while his two motorboats slit the waters of the Sound, drawing aquaplanes over cataracts of foam. (Fitzgerald 1993: 26)

The sublime of Gatsby's parties, so packed with visual images, sounds and smells and so sparkling, is artificial. The "cataracts of foam", the "wafer of a moon" (Fitzgerald 1993: 37) shining over his house, his garden and house glowing with electric light are Gatsby's design, the theatre hall he fabricated for these performances meant to impress Daisy.

The "richness and profusion of images" (Burke 1812: 140) in the descriptions of Gatsby's place and parties mirror the larger scale effects of the sublime in the descriptions of the city of New York. After attending one of Gatsby's parties for the first time, Nick feels a surge of joy of living in New York, and he confesses:

I began to like New York, the racy, adventurous feel of it at night, and the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye. (Fitzgerald 1993: 37)

What Nick finds compelling in this experience of the city which engages all his senses is what Burke called "the artificial infinite", which resides in "succession and uniformity of parts" (Burke 1812: 131). Being stirred by the sublime, Nick activates his imagination and starts daydreaming: he picks up women from the crowd and fancies entering their lives:

Sometimes, in my mind, I followed them to their apartments on the corners of hidden streets, and they turned and smiled back at me before they faded through a door into warm darkness. (Fitzgerald 1993: 37)

The moment is called "enchanted metropolitan twilight" (Fitzgerald 1993: 37), and the novel progresses through a series of such moments. In its last passages, these moments of sublime enchantment are subtly connected with "a transitory enchanted moment" when "man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired." (Fitzgerald 1993: 115) It is through these subtle connections of moments which in Joyce's terms are epiphanic that Fitzgerald created what Bloom calls "Gatsby's mythic projection" "of a more than Adamic innocence, in which his perpetual optimism, amoral goodness, and visionary hope are all centered in an escape from history, in a sense of being self-begotten." (Bloom 2010: 6)

According to Burke, "extreme light" has the same effect as darkness; "by overcoming the organs of sight" it "obliterates all objects." (Burke, 1812: 145) *The Great Gatsby* is lavishly bathed in artificial light. As Guy Reynolds remarked, "artificial light creates an

original form of American landscape, a kind of urban pastoral that is both natural and man-made." (Reynolds in Fitzgerald 1993: viii) Although, as Reynold argues, the novel meshes natural and artificial light, electricity creates sublime effects by combining intensity and suddenness with a *frisson* of terror:

> When I came home to West Egg that night I was afraid for a moment that my house was on fire. Two o'clock and the whole corner of the peninsula was blazing with light, which fell unreal on the shrubbery and made thin elongating glints upon the roadside wires. Turning a corner, I saw that it was Gatsby's house, lit from tower to cellar. (Fitzgerald 1993: 52)

Sublime effects are frequently achieved in the novel through other methods suggested by Burke when he tackled light as a source of the sublime: "the quiet lights in the houses" "burning out into the darkness" and "the stir and bustle among the stars" (Fitzgerald 1993: 71) are visual impressions Gatsby recalls from a night five years before when he and Daisy took a walk and kissed; indeed, that effect of light and darkness, treasured by Gatsby's soul, opens up for him, across those moments in his life, "a ladder" that "mounted to a secret place above the trees", and climbing it he could reach that place where "he could suck on the pap of life, gulp down the incomparable milk of wonder." (Fitzgerald 1993: 71) In the last dawn of Gatsby's life, he and Nick open the windows and let in an intermittent and uncertain "grey-turning, gold-turning light" (Fitzgerald 193: 96), foreshadowing the end of Gatsby's life of gilded luxury and his last plunge into the swimming pool of death.

Adding layers upon layers of the sublime, Fitzgerald calculated the effects of light and darkness, their intermittence and transience, aiming at a general air of arty refinement to suggest elegant luxury and, even more importantly, that reality is sham and dream and illusion are far more significant than it. Nothing and nobody are what they seem in Gatsby's world. On his first visit to the Buchanans, Daisy insists that she is "sophisticated" and Nick feels "the basic insincerity of what she had said"; he also feels "as though the whole evening had been a trick of some sort." (Fitzgerald 1993: 71) The novel is full of such "as if" markers, which reinforce the odd sense that everything partaking of their world is make-believe. Sometimes, the trick may be mild, its consequences immaterial, and its artificiality can be trivialized in a jocular remark, like Tom's, when in the same evening he draws Nick's attention that not everything Daisy says is to be taken for granted. Some other times, however, the fake can be dangerous and even fatal, as it eventually is for Gatsby. On their last encounter, Nick pays him a compliment, and he notices that Gatsby responds with a sublimely "radiant and understanding smile, as if we'd been in ecstatic cahoots on that fact at all time." (Fitzgerald 193: 98) That remark, which designedly deploys the "as if" marker in order to increase the character's artificial aura, is followed by an elegant description of the arty effect of his suit against the white steps, undoubtedly an effect calculated by Gatsby himself, like all the other major and minor effects aimed at impressing Daisy. Looking retrospectively at Gatsby's parties, the moment foreshadows the last act. An alert reader should already know that this is the last goodbye ever waved by Gatsby, with all its calculated effects of colour and glamour. Bidding him farewell, Nick remembers that the crowds of people who had attended Gatsby's parties "guessed at his corruption", but in spite of their contentious suspicions, he would stand on the steps, "concealing his incorruptible dream, as he waved goodbye." (Fitzgerald 193: 98) What really matters, we are made to understand, is the incorruptibility of Gatsby's dream, not his uncertain past corruption.

In Burke's account, "visual objects of great dimensions are sublime" (Burke 1993: 259), and Fitzgerald's novel plays on that effect in order to reinforce the unmatched grandeur of New York in a decade when money made the city shine:

Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of non-olfactory money. The city seen from Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty in the world. (Fitzgerald 193: 44)

In this passage, the sight of New York rushes the mind in a contemplation of the sublime through a combination of vertical magnitude, magnificence, vastness and light, which mirrors effects similar to the descriptions of Gatsby's place.

The Great Gatsby is a story of power, violence and pain, which, especially in this combination, induce the sublime. New York in the 1920s was a citadel of money, populated by people like the Buchanans, who "smashed up things and creatures and then retreated back into their money" (Fitzgerald 1993: 114). Gatsby's remark that Daisy's "voice is full of money"(Fitzgerald 1993: 76) has the value and impact of a significant realization for Nick, who works in finance. Nick thinks to himself:

That was it. I'd never understood before. It was full of money – that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbal's song of it…High in a white palace the king's daughter, the golden girl…(Fitzgerald 1993: 76)

Money gives the whole city and its rich dwellers their smashingly glamorous, their sublime charm. At the same time, anybody who has it has power, and that includes Gatsby, the mysterious host of extravagant parties. Gatsby is, like the city itself, a strange combination of gross materialism and romantic idealism, "as tender as he is tough." (Bloom 2010: 5) He is the embodiment of the "dream of love and wealth" (Bloom 2010: 9), a Quixotic character in love with a chimera, which fills the mind and soul with the awe of the sublime.

Pain is Gatsby's prevailing feeling. Under the shiny crust of wealth and power there is a wounded soul, and under the sophisticated man a naïve boy, a desperate lover wearing his heart on his sleeve, who bounces high whenever he is in Daisy's presence. Gatsby's pain reaches maximum intensity in the moment of confrontation, which seals his doom. While Daisy stares "terrified between Gatsby and her husband", he "looked as if he 'had killed a man'" (Fitzgerald 1993: 86) The allusion to the serpent whispering his words in Adam's ear, which is subtly slipped n this passage, reinforces Gatsby's Adamic condition and sets the moment in a Biblical *illo tempore*. The violence associated with uncommitted murder rushes the plot into the disastrous dénouement of the murder Daisy commits by accident, followed by Gatsby being murdered under false suspicion.

The scene when Gatsby is shot while looking "up at an unfamiliar sky" and realizing, in the last moments of his life, "what a grotesque thing a rose is and how raw the sunlight was upon the scarcely created grass" (Fitzgerald 1993: 103) is the last sublime of Gatsby's fabrication. It is the very last series of flickering images, where some of them show him the fake of his "created" world, while the last one is the hyperbole of his killer, an "ashen, fantastic figure gliding towards him through the amorphous trees." (Fitzgerald 1993: 103)

Although splendidly bathed in artificial lights, Fitzegerald's New York is a twilight zone. As a matter of fact, the lights are set against the city dusk in order to increase the contrast between a fabulous technological invention which could artificially turn night into day, inducing an exuberant party mood when the characters actually felt low-spirited. "At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness" (Fitzgerald 1993: 37), Nick broods while walking the city streets and enjoying the show. It is "through the cooling twilight" (Fitzgerald 1993: 87) that Daisy runs over Myrtle Wilson and kills her, and thus death puts an end to the party. It is also against this "twilight universe" that Daisy builds her "artificial world" which "was redolent of orchids and pleasant, cheerful snobbery and orchestras which set the rhythm of the year, summing up the sadness and suggestiveness of life in new tunes." (Fitzgerald 1993: 96) As appropriate, the very last image is that of a New York of "hardly any lights except the shadowy, moving glow of a ferryboat across the Sound." (Fitzgerald 1993: 115) Neither light nor darkness, neither day nor night, the twilight is a transition and an ambiguity which gives a sense of awe. and therefore of the sublime.

The New York glamour is contrasted by the "valley of ashes", which Guy Reynolds calls "a kind of interzone" (Reynolds in Fitzgerald 1993: xv), marking a spatial transition. The valley is kept under the strange surveillance of T. J. Eckleburg's eyes, watching everything and everybody from the height of its advertisement facelessness. Fitzgerald's approach to the interzone of the valley of ashes must have been coloured by a perception which he shared with other early twentieth century artists: it is "a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the form of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with some effort, of ash-grey men who move dimly and already crumbling through the powdery air." (Fitzgerald 1993: 16) Like the barbaric rhythms evoking the motor horns of modern civilization in Stravinsky's *The Rite of Spring*, premiered to a shocked audience in 1913, the cars driving through the desolate landscape of the valley of ashes are engulfed in clouds of dust and sometimes perform meaningless rituals of sacrifice when they rip open the bodies of people who cross their path. Like the arid landscape of T. S. Eliot's *The Waste Land*, a poem published three years before *The Great Gatsby*, the valley of ashes is a place where nothing grows and nothing bears fruit. Like the hideously weed-overgrown garden in the "Time Passes" section in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, which came out two years after *The Great Gatsby*, the valley of ashes is a no man's land where low-tech gadgetry is the equivalent of weeds. That the eyes of Doctor T. J. Eckleburg, a now useless and sad-looking billboard, seem to keep a vigilant watch of the place tells a lot about how short-lived modern fads are. The word that encapsulates the state of the valley of ashes is waste, and Fitzgerald had its interzone alternate with the glamour of New York in order to suggest the frailty and doom of modern civilization itself. Especially the eyes of T. J. Eckleburg, which Wilson stupidly takes for the eyes of God, make the landscape look like the city's grey other, a constant reminder that its gilded splendour is there only for a season and then will turn to ashes. That is an awareness that signals its presence in Hemingway's *The Sun Also Rises*, a novel published one year later.

The Great Gatsby is a novel about the big American Dream, the quest, and the equally big American disappointment of the 1920s, an aftermath of World War I. The valley of ashes is a reminder of that, too. It is also the epitome of the grey side of the coin called modern civilization. In counterpoint, the sublime glamour of New York is the epitome of the "incorruptible dream", which is not only Gatsby's, but America's dream, which has taken new shapes in the ages that followed. In his Introduction to *The Great Gatsby* Guy Reynolds argues that Fitzgerald's enthusiasm for modern technology and consumerism opened a line of writing continued by Thomas Pynchon and Don DeLillo. It is not only "the famous comparison between highways and radio circuits" (Reynold in Fitzgerald 1993: xviii) that unite Fitzgerald's 1920s and Pynchon's 1960s under the aegis of the American Dream, but

also the sense of the sublime associated with it, which magnifies it and makes it shine. Following the line into the 1980s, one recognizes the American Dream in the inescapably enticing shopping trips to the mall, the religious aura of the image, the mantras of TV commercials, the ambiguous translation of death into computerese in Don DeLillo's *White Noise*. Just like Fitzgerald and Pynchon before him, DeLillo gives it the luster of the sublime with his enumerations of consumer goods suggestive of the American plenitude, and a sense of artificial world of glossy surfaces of screens endlessly reflecting a prosperity under which an incurable fear of death lurks. In the very first year of the 21st century, the American Dream and also the American disappointment were revisited by Salman Rushdie in *Fury*. Like Jay Gatsby, Malik Solanka is a bouncer, but he admits that Fitzgerald's character was "the highest bouncer of them all" who "failed too in the end, but lived out, before he crashed, that brilliant, brittle, gold-hatted, exemplary life." (Rushdie 2002: 82)

Bibliography

1. Bloom, Harold (ed.). *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*, New Edition, Infobase Publishing, New York, 2010. Print.
2. Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (eds.). *Modernism. 1980-1930*, Penguin Books, 1978. Print.
3. Bruccoli, Matthew J. (ed.). *A Life in Letters. F. Scott Fitzgerald*, Maxwell Macmillan, New York, 1994. Print.
4. Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an Introductory Discourse Concerning Taste; and Several Other Additions*. A New Edition, London, 1812. Print.
5. Curnutt, Kirk (ed.). *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*, Oxford University Press, New York, 2004. Print.
6. Fitzgerald, Scott F., *The Great Gatsby*, Wordsworth Editions Limited, London, 1993. Print.
7. Fitzgerald, Scott F., *The Diamond as Big as the Ritz & Other Stories*, Wordsworth Editions Limited, 1994. Print.
8. Prigozy, Ruth (ed.). *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, CUP, Cambridge, 2002. Print.
9. Rushdie, Salman. *Fury*, Vintage Press, 2002. Print.

KEN KESEY AND COUNTERCULTURAL AMERICAN LITERATURE

Smaranda Ștefanovici, Assoc. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The 1950s 'Beat Generation' and the 1960s 'Hippies' as countercultures, expressed dissatisfaction with societal restraints. A link between the two, Ken Kesey was a countercultural figure himself, who explored in his works the negative impacts of this society on the individual. The mental hospital from A Fly over a Cuckoo's Nest is a microcosm of this American totalitarian world Kesey is rebelling against. It is a place meant to fix people who do not conform. The paper presents the individual's relationships to the controlling state and society, the society's destruction of an individual's natural impulses and the fight to retain individuality and diversity and bring them to others as well.

Keywords: counterculture, totalitarianism, repression, individuality, diversity.

Introduction

Ken Kesey immersed into San Francisco counterculture while he was a student at Stanford University of Oregon. His novel *One Flew Over a Cuckoo's Nest* draws on his personal drug experience and work in a mental institution exploring "madness, institutionalization, and rebellion, reflecting a broader critique of the social restrictions placed on the individual in that time. The success of the 1975 film adaptation of the novel, starring Jack Nicholson as hero R.P. Murphy, only helped to confirm the novel's status as a canonical antiauthoritarian tract of the US counterculture." (Baugess 344).

The novel *One Flew Over a Cuckoo's Nest* was written in the 1950s and was published in 1962. The age starting in the 50s was the first TV generation, when American people's brains were wired to watch rather than do. Also, the 1950s was a time when people outside the mainstream were often viewed with suspicion due to the diplomatic Cold War between the USA's democratic ideology and the USSR's communist ideology. The fear of communism led to a counterculture through which, young people in particular, began questioning authority. Their dissatisfaction with societal constraints led to the foundation of the 50's 'beat generation' (The Beatniks) and the 60's counterculture 'hippies', which found expression in art, writing, dress and nonviolent action.

The country's ever-growing consumer culture almost required an increased sense of individuality and its own *counterculture*. Figuring as a link between these two countercultures, Ken Kesey explored the negative impacts of this American society on the individual. The setting of the novel is a mental hospital, a microcosm of the world these countercultures are rebelling against. The LSD, a most common hallucinogen, was a good thing as a scientist experiment; it helped hippies to explore their own mind and expand their horizons.

The mental hospital allows for this exploration. Kesey chooses this setting as a place meant to fix people who do not confirm. He presents the patients' relationships to the controlling state and society, the oppression of the individual in a totalitarian system, represented by the Nurse, the societal destruction of natural impulses and the fight to retain

individuality, freedom and diversity in this mechanized world. This struggle for power and control as the central idea is made evident in the novel through symbolic representations (such as the fog machine, the white whales on McMurphy's boxer shorts, the electroshock therapy table, or the biblical imagery), as well as through recurrent motifs (such as invisibility, laughter or reality vs. imagery). Thus, the lesson that Kesey is trying to teach his readers is about individuality and rebellion against conformity, the state as a controlling machine, the importance of expressing sexuality and the false diagnosis of insanity.

Martinez challenges Kesey's message to his readers: "In his novel, the threat to the individual comes from the institution [….] Kesey places the individual at the mercy of systemic institutionalization" that transforms him into a machine, a 'Combine'. Moreover, Kesey's vision of the institution is a site where the male individual is castrated and "the masculine is sapped" by a controlling matriarchy. Only lone and not communal action, as Chief Bromden ("characterized by ethnicity and mental state") does, can be successful in this institutionalized immobility, symbolized by the mental hospital. (113)

The patients receive medical treatment (lobotomy and electroconvulsive therapy) for their severe mental illness. They are oppressed by the Big Nurse, who tries to destroy their identity and sense of dignity, while McMurphy, the embodiment of democracy, comes to save the situation. Nurse Ratched is the head of the ward. Middle-aged, former army nurse, she is very strict and expects total submission on the part of the staff and the patients, too. She controls them through threats: "*everyone*...must follow the rules" (Kesey 24, italics mine). The methods she and her staff use are the ones used by the Government. Nicknamed "Big Nurse" by the patients, it is a clear allusion to George Orwell's "Big Brother" (1984), where the totalitarian, all-knowing authority watched every move one could make, and if somebody disobeyed the rules, the consequences were drastic: "Big Brother is watching you" (Orwell 2).

A huge turning-point in the lives of these suppressed individuals occurs when Chief Bromden, the narrator, who has paranoia and hallucinations, introduces R. P. McMurphy as different from them. Randle is thirty-five years old, red-haired, with a scar on his face and tattoos on his body. His physical description is a clue to his outgoing and uninhibited character as well. Diagnosed as a psychopath, but not really insane, he brings life into the mental institution. He embodies sexuality, masculinity, confidence and especially freedom. His loud voice and confident walk stuns everybody as an oddity. His laughter is also something they admire, as Chief Bromden describes him: "Nobody can tell exactly why he laughs; there's nothing funny going on. But it's not the way that Public Relation laughs, it's free and loud.(…) This sounds real. I realize all of a sudden it's the first laugh I've heard in years" (Kesey 11). A rigid and depressive mood changes into laughter gradually after McMurphy's arrival.

The power of laughter to join so different identities and to heal lasts, however, until the Big Nurse, representative of the oppressive mechanization and cold stability of modern society reassigns them to the Shock Shop (electrotherapy) to remind them of their need to fit into the rules of that society. And she succeeds to literally brainwash them. Moreover, "brainwashing succeeds even better if people are rendered incapable of critical thought, for instance, by distraction, lack of sleep, or physical suffering". (Gilbert qtd. in Baumeister 235)

This is valid for Dale Harding, a college-educated patient, later president of the Patients' Council, who voluntarily entered the mental institution, due to his sexual orientation. He wanted to escape people's judgments and tried to get rid of people's prejudices by marrying a very attractive woman, whom he could not satisfy. At one moment in the plot unfolding, he checks himself out of the ward.

Another volunteer is the thirty-one years old, stuttering Billy Bibbit, whose major problem is the fear of his mother, who controls all his life, especially his love affairs. Immature, shy and impressionable, he comes to take shelter in the hospital from his tyrannical mother, only to face another tyrant, Nurse Ratched. He looks up to McMurphy who brings him a sexual partner to rebuild confidence in him, but, when the Nurse finds out, she asks him what his mother would say if she found out. Fearful, he commits suicide.

Chief "Broom" Bromden, the son of the chief of the Columbia Indians and of a white woman, is the oldest patient in the ward; he has been there for ten years. He uses the first person to tell the story as a flashback after his escape from the mental hospital. He pretends to be deaf and dumb in order to distract attention. He has paranoia and hallucinations, and he is treated like a cleaning-machine. Though he is tall, strong and muscular, he acts like a little child, is unconscious of his own forces, because the Big Nurse makes him feel inferior; consequently, he becomes a quiet listener and conformer. He becomes "a big deaf Indian" (Kesey 26), who represents the traditional values of society.

McMurphy brings a wind of change into this rational and stable world. He makes everybody feel well and alike, unlike the hospital rules that categorize the patients as Acute, Chronic, Disturbed, and Vegetables. Chief Bromden reiterates that "Nobody like him's ever been on the ward before. They're [the patients] asking him where he's from and what his business is in a way I've never seen them before. He says he's a dedicated man (…) plays poker and stays single and lives where and how he wants to, if people would let him, he says, << but you know how society persecutes a dedicated man>>" (Kesey 20). McMurphy himself admits the fact that not even a strong and dedicated man like him can resist the oppression of the government. The rules are just too strict to be broken, so, a totally sane man like him ends up in a mental institution.

McMurphy accepts that he has deceived the system, and has chosen to be interned in the institution in order to escape jail, because he became involved in quite a lot of unclean business, including rape. He is the embodiment of freedom and democracy in comparison to the totalitarian tyrant, Nurse Ratched. He acts like an alarm clock on their dead brains. The patients start rebelling against Nurse Ratched. Cheswick Charles is the first to support such a rebellion. His punishment for daring to rebel has to come. He drowns in the pool as a possible suicide to pay for his disobedience. Democratic acts start taking place since McMuphy's arrival: they vote to watch the baseball match, although they have no permission from the Nurse. He symbolizes everything that modern society has forgotten. He is the cool, cow-boy-like guy, who embodies masculinity, sexuality, confidence and, most of all, he is not afraid to express his thoughts and feelings.

Although the Nurse represents imperial, masculine power, the Combine [the Government], she has hard time destroying their sense of dignity. She organizes group therapy sessions where they discuss the problems publicly by making them confess things they have not done and hence she induces in them insecurity and vulnerability.

McMurphy is the only one apparently escaping her malefic procedures to annihilate will and disobedience: "He hadn't let what he looked like run his life one way or the other, anymore than he'd let the Combine [the Government] mill him into fitting where they wanted him to fit...He's not gonna let them twist him and manufacture him" (Kesey 153). On the contrary, even the other patients become aware of the importance of expressing sexuality and recovering their sense of masculinity: they organize a basketball team, and even if they lose the game, they have the feeling of having accomplished something important. They finally feel alive. McMurphy replaces Nurse Ratched as their mentor. He becomes the symbol of the unique individual, altruistic, who wants to fight to retain this individuality and bring it to others as well. The society with Big Nurse, as an active member of the system, destroyed the

patients' natural impulses, reducing them to mere mechanical toys easily manipulative and controllable.

McMurphy adds color to the grey walls of the institution. He takes them fishing, shows them that life can be beautiful, and they can be treated as humans. Just like Jesus, he sacrifices his life in order to save others' lives. The change is evident. Cheswick finally takes an attitude, demanding his cigarettes. Harding, the homosexual, forgets all the prejudices and leaves the ward proud of himself. Chief Bromden finally speaks. He gets out of the fog machine and realizes he is not small and weak. Similarly, Billy manages to have a sexual intercourse with a woman.

Unfortunately, what McMurphy did to others turned against him. The Shock Shop and Nurse Ratched manage to transform him into a brainless vegetable. But not for long, as Chief releases him when "there's nothing in the face. Just one of those store dummies" (Kesey 278). He kills McMurphy: "I watched and tried to figure out what he [McMurphy] would have done. I was sure of one thing: he wouldn't have left something like that sit there in the day room with his name tacked on it for twenty or thirty years so the Big Nurse could use it as an example of what can happen if you buck the system."(Kesey 278) McMurphy was really against the system and paid with the price of his life. Still, the end of the book is not pessimistic. We can see Chief Bromden getting out of the mental institution. Freedom has won, the system has lost its power.

Conclusion

The individual will always face social problems in a tyrannical system but leaders cannot control free minds, hence uniqueness and individuality are the most powerful weapons against tyranny and totalitarianism.

In the story, McMurphy is punished for challenging authority. First he is crucified with electro-shock therapy, and then martyred with a lobotomy. Ken Kesey's purpose is to show people who have good lives how life is for people with mental problems. Being crazy is painful, irrespective of reasons that can be connected to drug addiction or to American way of life (Kesey qtd in Noah). Further on, Dr. Robert Faggen in "Social Aspects of Ken Kesey's *One Flew Over a Cuckoo's Nest*" wonders whether you can function in a society based on a conflict between freedom or authority. The answer Kesey gives through McMurphy and Chief Bromden is ambivalent and ambiguous at the same time. A cultural ring between two countercultures, Kesey seems to leave the reader to opt for an adequate answer. While McMurphy is a visible loss for the American society, Chief Bromden is a gain. Both are schizophrenic. However, the outcome of the plot is somehow paradoxical. While McMurphy, white, not drug-addicted, and apparently a good American worker, is unable to discover the right tools to fight this totalitarian system in the short period of time spent in the mental hospital and ends up as a vegetable, Chief Bromden, who is mixed-blooded (half Indian, half white), the oldest patient, manages to solve this conflict and hence to leave the hospital willingly after regaining his speaking powers. Would that possibly indicate a race issue needed to be excluded in an increasingly multicultural America? I think the answer is ambivalent and, therefore, we can speak about the power of Ken Kesey's message in *A Flew Over a Cuckoo's Nest* not only in American culture but in any culture.

Works Cited

[1] Baugess, J.S. & Abbe Allen Debott (eds). *Encyclopedia of the Sixties. A Decade of Culture and Counterculture*, Vol. 2. USA: Greenwood, 2012.

[2] Baumeister, Roy F. *The Cultural Animal. Human Nature, Meaning and Social Life*. Oxford: OPU, 2005.

[3] Kesey, Ken. *One Flew Over a Cuckoo's Nest*. London: Penguin Books Ltd, 2003.

[4] Martinez, Manuel Louis. *Countering the Counterculture. Rereading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomás Rivera*. London: The University of Wisconsin Press, 2003.

[5] Noah, Kelly. "Social Aspects of Ken Kesey's *One Flew Over a Cuckoo's Nest*. https://www.youtube.com/watch?v=_lpIkVsGeKc, 27.11.2014.

[6] *One Flew Over a Cuckoo's Nest*. Milos Forman. United Artists, 1975. Film.

[7] Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Fairfield: 1st World Library-Literary Society, 2004.

THE ARCHAEOLOGY OF THE DREAM IN THE ROMANIAN POST-COMMUNIST LITERATURE

Marius Miheț, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: While in the times of totalitarianism the Romanian literature was looking for some of the most sophisticated ways of evasion, the Romanian writer was then faced with a reinvention. The starting-point was, again, the dream. Mircea Cărtărescu, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Ștefan Agopian, Corin Braga and others have continued to construct true oneiric cosmologies, which demonstrated that the Romanian literature has some of the most interesting, but yet unmined resources.

Keywords: onirism, infrareality, surreality, dream, oneiric imaginary

După 1989, preocuparea scriitorilor români pentru vis a trecut prin multiple faze. Cea mai la-ndemână continua evaziunile necesare din timpul comunismului. Ele justificau nevoia de a ocoli direcțiile ideologice și intervențiile cenzurii, rezultând producții literare ce aveau în primul rând un rol de *complementaritate*. Umpleau locurile aride sau imposibile din realul agreat cu notații și plonjări din zona onirică. Această fază a continuat oarecum firesc, dintr-un *instinct* scriitoricesc, deși timpul istoric, cel puțin în aparență, se schimbase. O altă fază emblematică este și cea mai veche; ea urmează obsesia frumoasă a lui Breton, pentru care un scriitor devine complet într-un ideal dacă reușește să-și viseze viață și să-și trăiască visele. Lucru pe care Mircea Cărtărescu îl și pune în practică odată cu debutul lui în proză (*Visul* – publicat ulterior cu titlul *Nostalgia*). Nu cred că e defel întâmplătoare această intenție cărtăresciană din intimitatea viscerală a visului. Cărtărescu reia ideea visului și pe cea a totalității de la Eminescu și le transformă în *dogme ale ființei interioare*. Numai că, odată cu Mircea Cărtărescu și perspectivele postmoderniste ale literaturii noastre, vom avea de-a face cu o adevărată arheologie a visului. Ea comportă o dublă alcătuire: o arhitectură livrescă și una psihedelică.

Arhitectura livrescă a visului are, în primul rând, un rol recuperator. Cărtărescu o arătase și în *Levantul*. Scriitori precum Heliade-Rădulescu, Eminescu, Macedonski, Arghezi, Barbu, Dimov, Bogza și alții sunt prinși acum într-o adevărată arhitectură interioară cu antene livrești. În al doilea rând, reface un canon al conceptului. *O Cetate onirică* construită din cărți, din texte. Borgesian la bază, gestul lui Cărtărescu definește, din alte perspective, ce se vor interioriza acut, literatura română în întregul ei, prin dimensiunea onirică.

Pe de altă parte, *arhitectura psihedelică* are ca geneză intuițiile suprarealiste, însă pe acestea le decelează într-un mixaj al ființei și livrescului păstrate în memoria esențializată. Iată *labirintul oniric*, pe care Mircea Cărtărescu, și nu doar el, caută să și-l explice sieși, atât în proză și poezie, cât și în jurnale.

Evident că nu toți scriitorii care au cel puțin o dimensiune onirică în scrisul lor se circumscriu unei atari clasificări. E, totuși, prea puțin. Ne interesează nu doar cei care trăiesc cu ardoare visul și lumile lui, ci cei care au reușit să-și construiască un *sistem* din noile realități oferite de vis. Ne vom referi, în cele ce urmează, la doi contemporani cu asemenea proiecte: Mircea Cărtărescu și Corin Braga.

Mai puțin cunoscut și mult mai discret cu trăirile sale onirice, Corin Braga a construit un sistem ancorat strategic în *biograficul clandestin*. Mircea Cărtărescu a făcut din clandestinitate o formulă estetică, pe când Corin Braga a rămas un explorator al sinelui propriu conservat într-un soi de *intimitate întredeschisă*. Cărțile lui de proză au fost însoțite și trebuie neapărat înțelese prin jurnalele sale onirice: *Oniria. Jurnal de vise. 1985-1995* și *Acedia. Jurnal de vise. 1998-2007*. Publicarea *Oniriei* a avut pentru Corin Braga un efect devastator. El a regretat apariția în haine publice a notațiilor sale intime. Ele s-au împăcat într-o formă cathartică cu sinele desprins numai în 2014, când apare *Acedia*.

Tot sistemul oniric al lui Corin Braga are a face cu o secretă și *fundamentală convergență*: visele sunt realitatea, ele o explică și o definesc cel mai bine. Visul continuu, așa cum îl numește el, este poate cea mai ideatică poziționare a scriitorului în lume. Și numai așa poate fi ea explicată în amănunt, până aproape de suprapunerea cu însuși sensul vieții. Practica onirică este pentru Corin Braga un exercițiu fundamental al ființei umane. Nu se poate ca lumea, așa cum o percepem noi, să dea un sens complet. De aceea, visele vor defini lumea de zi cu zi „văzută pe dos", notează el în *Oniria*. Iar încărcătura lor, sensul pe care-l dau de fiecare dată, va defini întrutotul lumea interioară. De aici și sistematizarea lor în proză: „Romanele mele sunt o încercare de a pune cap la cap imaginile onirice care m-au obsedat, pentru a alcătui un film continu. Pe firul lui ar trebui să se poată coborî pe tărâmul lumii celeilalte".

Nimic nu are sens ca inspirație decât visele, iar singurul lucru ce se poate transforma în poveste e materia visului, aceasta este credința lui Corin Braga. El se găsește permanent în căutarea febrilă a unui „vis exploziv, care să mă alunge, prin pagina de hârtie, direct în interiorul lumii, al lumii din interior, altfel degeaba mă descânt în caietul de jurnal", notează el în *Acedia*. Există în confesiunile lui Corin Braga ceva din ingenuitatea unei Alice care nu vrea să mai iasă din imaginația onirică. De aceea, din perspectiva maturului și a scriitorului lucrurile sunt ceva mai complicate. În acest caz, o triplă prezență din interioritatea adâncă unde se prelucrează visele: *Aia* – spaima anxioasă și traumele o definesc, *Ăla* – o reprezentare coșmarescă și *Peter Pan* – sindromul adultului care se încăpățânează să păstreze lumea în ingenuitatea specifică vârstei copilăriei. De la spaima fără contur, la victoria singurătății feerice, între acești doi poli, cu mitizările lor, se derulează întregul discurs al lui Corin Braga.

Cei trei dubli ai singurătății onirice au pentru Corin Braga și valențele unor măști sociale, unde eul preaplin de oniric ce refuză să se „adapteze", dar care trebuie să se și manifeste. E un conflict fără finalitate, paralizant, de multe ori, semn că trăirea onirică duce în subconștient o luptă zadarnică cu ofensivele realității. E tensiunea fundamentală a lui Corin Braga, iar soluția presupune să jonglezele printre etajele viselor, pentru a reuși să se piardă și, astfel, a se putea regăsi.

Frumos paradox, încercat și de Mircea Cărtărescu, dar care reușește și vrea, firește, să facă părtaș cititorul la propriile izgoniri din interioritate.

Dacă ferestrele onirice ale lui Cărtărescu sunt întotdeauna transparente și multicolore, abisale, ale lui Corin Braga sunt mate și arereori zgâriate, cât să asigure câteva ocheade înspre afară sau invers.

Mircea Cărtărescu a reușit performanța de-a-și visa viața estetizant, și de a-și trăi visele cu patima celui care trăiește clipa cu efervescență. Iată de ce Mircea Cărtărescu este în clipa de față *un oniric învins*.

Corin Braga găsește tot felul de portale prin care își poate agresa interrioritatea. Boli ale singurătății onirice, cu alte cuvinte. Una dintre acestea este acedia: prin ea, Braga înțelege imposibilitatea transcenderii, iluzie de evadare, o asceză a plictisului și neproductivității, fără

nicio așteptare. Acedia este refuzul realizării intelectuale, starea epuizării ființei din toate punctele de vedere. Iar medicamentul nu poate fi decât o armonizare a contrariilor sale.

Este interesant de explicat starea de boală onirică a lui Corin Braga prin conceptul de acedia. Lipsă a vitalității și soră a melancoliei, acedia definește o incapacitate structurală de a pleda intelectual și spiritual, stare de zădărnicie, inclusiv a creației. Cert e că acedia lui Corin Braga se transformă în formulă estetică. Aici va fi vorba despre ce înseamnă creator, inspirație, frumos, care reglează legăturile cu creația prin sine însuși. Un soi de supradestin, cel al scrisului, ajunge să domine dimensiunile onirice. De aceea, Corin Braga decide că locul de întâlnire unde adevărul reușește să transgreseze distanța dintre ficțiune și viață, unde „ființa abisală ți se deschide ca un canal de lavă subacvatică spre suprafață și te implică la un mod ireductibil și definitiv", aici se poate transforma textul în destin și invers.

Cu alte cuvinte, intersecția aceasta complexă definește, la fel ca la Mircea Cărtărescu, o *infrarealitate*. Una esențializată, ce nu mai poate fi schimbată, nici manipulată. Ea vine de pe urma unei revelații cathartice, purificatoare, fără întoarcere. Din acest punct, locul acediei îl ia, finalmente, melancolia, ca *stare de așteptare*, cum se întâmplă, de asemenea, și la Mircea Cărtărescu.

Nu e mai puțin adevărat, pentru ambii scriitori, că în starea onirică revelatoare din infrarealitate, melancolia ce înlocuiește acedia să nu fie doar o așteptare, ci o permanență. Frica nouă, dar nu la fel de intensă ca acedia, este ca nu cumva, asemeni lui Eliade, să se piardă de propriul sacru prin experiențele orientale. Yoga ajută, dar presupune și pierderi grele din categoria muzelor. Căci, oricât de terifiantă ar fi stările de coșmaresc sau de acedia, ele *generează* un imaginar ce se revarsă ca nesfîrșită inspirație într-un text reprezentativ. Odată curățată starea de angoasă, se pierde cea de inspirație – care, deși negativă ca formă, pozitivează luminos ca reprezentare.

Infrarealitatea definește, la ambii scriitori, o *conștiință crepusculară* – cum notează undeva în *Oniria*. E una dintre stările de ieșire din scorbura-portal a lui Carroll. Nu neapărat eliberatoare, ci necesară prin tangența unei realități întretăiate, structurală.

Poate ar fi trebuit să încep acest studiu despre arheologia visului cu o mărturisire a lui Mircea Cărtărescu din *Postmodernismul românesc*, confesiune care a rămas, din păcate, neînțeleasă: „în procesul abolirii realității, artiștii, spune Cărtărescu, au început de câteva decenii, cu o nemaipomenită libertate interioară, explorarea miilor de moduri în care realitatea și ficțiunea, posibilul și utopicul, istoria și imaginarul se pot combina pentru îmbogățirea unei lumi virtuale de consistența (dar și de farmecul) visului, *singura* (s.n. M.M.) care-i este dată omului postmodern". Prin urmare, pentru omul postmodern, singura lume virtuală rămâne cu adevărat visul, chiar dacă el se alcătuiește din cu totul alte (sau exotice) plămade. Visul rămâne fundamentul omului recent, iar Cărtărescu se identifică, de aceea, cu lumea visului, ca valorizare unificatoare a tot și toate.

O observație: dacă suprarealismul și primele accente din cultura postmodernistă recurg la numeroase reprezentări ale întâietății visului, ele nu acoperă și textul în sine. Și amintesc un exemplu, deseori folosit în varii contexte și de cele mai multe ori eronat. Anume, expresia a visa cu ochii larg deschiși. Ea definește nu atât faptul că trăiești visele și visezi viața, cât un tip de *adaptare la text*. De adecvare. Scriitorul autentic postmodernist nu se mulțumește cu expresia, seducătoare, ce-i drept, care ispitește și generațiile post-postmoderniste. Textul, ca la Braga și Cărtărescu, *se construiește* deodată cu cititorul, nu se lasă visat înainte. E o invitație de a înțelege arhitectura visului, iar nu visul în sine, fantezia, imaginea etc. E la mijloc *o neutralizare* a gustului cititorului, dar, și mai important, o invitație la reinventare, prin atragerea în dinamica unui vis complet, ce presupune rapoarte dintre ficțiune și referențial cu totul imprevizibile.

Problema arheologiei visului la Mircea Cărtărescu este că el absoarbe cititorul într-un vis în care ochii nu sunt doar deschiși, ci ei rămân hipnotizați de luxuriança însăși, abisală, a arheologiei. În *Travesti*, de pildă, naratorul mărturisea: „În visul meu senzual mă prăbușeam din ce în ce mai adânc, cu ură și dragoste și deznădejde, în jegul extatic al cărnii". Cum să nu rămână interzis un cititor care se așteaptă la o viziune onirică a unui adolescent pe care să o poată cuprinde lucid? Dificultatea nu are a face doar cu aceste lirisme onirice, cât cu faptul că Mircea Cărtărescu invită cititorul să fie martorul unei *lucidități absolute* (formula aparține naratorului din *Travesti*), cu care se trece de barierele visului.

Mircea Cărtărescu vrea să treacă lucid de *toate* barierele visului, să exploreze arheologia din arheologie, altfel spus. De la *Travesti*, la *REM* și *Orbitor* arheologia visului înseamnă la Mircea Cărtărescu a descoperi o formulă a totalității. Iată ce spune, în *Travesti*: „eram totul, bărbat şi femeie, copil şi bătrîn, vierme şi Dumnezeu, totul învelit într-o febră năucitoare". În *Travesti* debutau galeriile pe care vârsta le săpa prin vis, pentru a da un sens superior realității, continuate în *Orbitor*: „acolo, în visele mele, încep subteranele".

În *REM*, galeriile erotizează visul, printr-o retrospectivă ce reprezintă arheologia visului erotic al maturității în genere. Punctul culminant îl reprezintă un „triplu imperiu inextricabil", cum numește naratorul *Orbitorului* realitatea-halucinația-visul, un puzzle nesfârșit al cărui rezultat este chir arheologia visului în sine de care aminteam, una care lasă la un nivel livrescul, la altul halucinația psihedelică, iar la celelalte le combină laborios: „existau canale între vise, ele comunicau așa cum construcțiile din București comunicau toate unele cu altele, așa cum fiecare zi a vieții mele, la distanță de ani sau luni, sau de o singură noapte, se lega prin tuburi filiforme, insesizabile, de toate celelalte".

Însă, *Orbitor* definește fiecare etaj al arhitecturii visului, de aceea proiectul romanesc s-a diluat în final în atât de mult formol istoricizant. Comentatorii au istovit între etajele onirice și au perceput istoria care ieșea, dintr-o dată, în text, ca pe o erupție. Amendările nu s-au sfârșit nici azi. Cred, însă, că reculul a venit din această captivitate onirică, în care cititorul a fost păstrat îndelung vreme de două volume, iar ieșirea din scorbura-portal, din *arheologia infrarealităților*, nu avea cum să nu fie receptată negativ. Ciocnirea de realitatea cea mai brutală, adică de istoria-care-se-face, nu poate decât să nemulțumească. Dar, cum spuneam, ideal ar fi să vedem frumusețea captivității cărtăresciene, iar nu falsa eliberare. Aici s-au încurcat toți comentatorii. Poate însuși autorul.

BIBLIOGRAFIE:

Corin Braga, *Oniria. Jurnal de vise*. 1985-1995, ed. a doua, Dacia XXI, Cluj, 2010

Corin Braga, *Acedia. Jurnal de vise*. 1998-2007, Polirom, Iași, 2014.

Mircea Cărtărescu, *Orbitor* I-III., Humanitas, București, 1996, 2002, 2007;

Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Humanitas, București, 1994;

Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Humanitas, București, 1993;

Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999

L'IMAGINAIRE DE LA MATIÈRE CHEZ HENRY BAUCHAU: ENTRE ALLÈGEMENT ET PESANTEUR

Corina Bozedean, Assist. Prof., PhD, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Stretched between two opposite poles, the mineral is revealed in Henry Bauchau's work as the testimony of a quest for identity and for a place in the world. This quest is realized at the imagination level through a series of conflicting aspirations, which can be grouped into two divisions: the requirement of the "hard" and the weight of the gravity. This dialectic develops a philosophy of the gravity and the lightness, of the possibility to ascend, resolved by an ethic that proclaims the access to ascendance by confronting the gravity of life.

Keywords: imagination, mineral, dialectic, ascendance, gravity

Tendue entre deux pôles dialectiques, la minéralité se révèle dans les écrits d'Henry Bauchau le témoignage de la quête d'une identité et d'une place dans le monde[1]. Cette recherche est soutenue au niveau de l'imaginaire par une série d'aspirations opposées, que l'on peut grouper autour de deux pôles : l'exigence du « dur » et le poids de la pesanteur.

Dès le premier roman, le monde est figuré d'abord sous les traits de la cassure et du manque de cohésion. Le récit est construit autour d'un « je » angoissé par le manque de stabilité : instabilité affective, vacillement des certitudes, rendues à travers la sensation de « mou », comme nous l'avons vu, sont autant de sentiments qui structurent les actions des héros, à la recherche d'un point d'appui « dur », stable et rassurant. Mais, en même temps, il y a aussi une angoisse, une résistance à la stabilité, comme l'indiquent les pulsions, les désirs, la force et la violence. Gaston Bachelard avait repéré dans les notions de « mou » et de « dur » les bases de l'imagination matérielle :

Dur et *mou* sont les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence dynamique du monde résistant. Dans la connaissance dynamique de la matière - et corrélativement dans les connaissances des valeurs dynamiques de notre être - rien n'est clair si nous ne posons pas d'abord les deux termes *dur* et *mou*. Viennent ensuite les expériences plus riches, plus fines, un immense domaine d'expériences intermédiaires. Mais dans l'ordre de la matière, le *oui* et le *non* se disent *mou* et *dur*. Pas d'images de la matière sans cette dialectique d'invitation et d'exclusion, dialectique que l'imagination transposera en d'innombrables métaphores, dialectique qui s'inversera parfois sous curieuse ambivalence jusqu'à définir, par exemple, une hostilité hypocrite de la mollesse ou une invite agaçante de la dureté. Mais les bases de l'imagination matérielle résident dans les images primitives de la dureté et de la mollesse[2].

[1] Voir à ce sujet nous études : Corina Bozedean, « Paysage suisse et imaginaire minéral chez Henry Bauchau », *Revue Internationale Henry Bauchau, L'écriture à l'écoute*, no. 3/2010 « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louivain, p. 91-101 ; « Topos minéral et présence au monde chez Henry Bauchau », *Studia Universitatis Petru Maior – Philologia,* Tîrgu-Mureş, Editura Universităţii Petru Maior, no. 9/2010, p. 206-213 ; « Pèlerinage au cœur du minéral dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Studia Universitatis Petru Maior – Philologia,* Tîrgu-Mureş, Editura Universităţii Petru Maior, no. 7/2008, p. 154-161.

[2] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces,* Paris, José Corti, [1948] 1957, p. 18.

C'est la double tentative de gérer ces énergies qui s'empare de l'homme, une fois qu'il en a conscience, et qui régit ses actions, comme l'a montré Bachelard : « La conscience d'être une force met notre être au creuset. Dans ce creuset nous sommes une substance qui se cristallise ou se sublime, qui tombe ou qui monte, qui s'enrichit ou qui s'allège, qui se recueille ou qui s'exalte »[3].

Le « je » bauchalien des écrits diaristes, comme ses personnages, fait l'expérience de ces états contradictoires. Les journaux, comme par exemple *Les années difficiles*, laissent souvent lire une sensation de mollesse et de dérive, en liaison avec le sentiment du « peu de solidité » de « l'édifice de vie » (*AD*, p. 370), procuré dans ce cas par la maladie, puis la mort, de sa belle-fille Annie. En évoquant le processus de rédaction de *La Déchirure*, l'écrivain confesse : « Je me sens perdu dans la matière molle du temps, je n'ai pas étreint son corps dur » (*EE*, p. 63). Au niveau de la fiction, les exemples sont nombreux : Antigone est avertie dans le roman éponyme par sa sœur Ismène qu'elle doit durcir pour vivre à Thèbes, pour ne pas « s'écraser », car ici on déteste « ce qui est mou » (*A*, p. 54). Orion, l'enfant psychotique du roman *L'Enfant bleu,* a la main « molle » (*EB*, p. 16), expression de l'incertitude de son être et l'exigence d'une expérience « durcissante ».

Durcir signifie arriver à trouver un ressort intime, un sens dans l'existence, se mettre à vivre intensément, dépasser l'état flottant et acquérir une consistance compacte en vue de pouvoir affronter la réalité, car « la matière dure apparaît comme une grande éducatrice de la volonté humaine, comme la régulatrice de la dynamogénie du travail, dans le sens même de la virilisation »[4]. Ainsi, « Antigone se fortifie et s'endurcit à l'épreuve» (*A*, p. 61), « Œdipe […] [l]'a endurcie par ses marches incessantes et cet espoir toujours en mouvement» (*JA*, p. 241), Clios avait dû, « pour supporter cette vie, [s]'endurcir et [s]e fermer » (*OSR*, p. 101), Véronique, « [s]e durci[t] (*EB*, p. 43), Œdipe découvre que « la vie ne se gagne que par un travail dur et constant» (*OSR*, p. 221). Le dur équivaut à une consistance et une plénitude de l'expérience. La dureté fuit l'anarchie et s'avère bénéfique lorsqu'elle s'incarne dans la forme juste : « Orion, le handicapé, dessine, sculpte, face à la mer, son espérance en dur » (*EB*, p. 178) ; c'est ce que Vasco fait remarquer à sa femme : « Orion te veut en dur, Véronique, moi aussi. Le dur c'est l'art, c'est la musique ». Travailler « la matière abrupte » et dure, « c'est cela qui console la blessure » (*D*, p. 194). Le dur représente ici la matérialisation du spirituel, l'incarnation dans la forme d'une vision intérieure, sa transposition dans une forme artistique, comme le dit Annie Ernaux, citée par Bauchau, dans un de ses journaux : « Écrire, c'est construire en dur, alors que la vie n'a pas de consistance » (*PBG*, p. 242).

La dialectique du dur et du mou se développe en une philosophie de la pesanteur et de la légèreté, d'allègement de la vie. Reliée au mal physique du vertige, la pesanteur est perçue par Bauchau comme une menace d'« aller vers l'informe » (*JAJ*, p. 26), mais en même temps comme une nécessité qui révèle notre insuffisance, le besoin impérieux des relations, « d'une présence apaisée du monde, des objets, des autres » (*JAJ*, p. 25). Nombreux sont les passages où les personnages d'Henry Bauchau accusent les « lourdes matières de l'esprit » (*BP*, p. 88), le corps à demi mort « d'une épouvantable pesanteur », le fardeau des actes « si lourds », « le poids ignoble » de la guerre (*BP*, p. 95), le poids « lourd, enfermé » dû à « l'arthrose du monde dans lequel on avait vécu » (*PC*, p. 300) qui disent la peur de la chute et de l'écrasement, de la perte des fondements du moi.

La mise en question du rapport allègement - pesanteur est largement déployée dans le roman *Le Boulevard périphérique*. Pleinement nourri par l'ouvrage de Simone Weil, *La*

[3] Gaston Bachelard, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris, José Corti, 1943, p. 295.
[4] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces, op. cit.*, p. 21.

Pesanteur et la Grâce, le roman d'Henry Bauchau propose, comme Irène Poutier l'observe, une possible attitude de l'être au monde, dans le monde, debout, analogue à celle de l'arbre, ce qui équivaudrait à la grâce au sens où l'entend Simone Weil. La critique conclut son analyse, en s'interrogeant d'une manière rhétorique : « La grâce. C'est donc possible ? »[5]. La question d'Irène Poutier invite à cerner plus profondément le sens de la dialectique allègement – pesanteur et de sa dimension éthique. Pour Simone Weil, l'âme ne peut échapper à la loi de la pesanteur que par l'intervention de la grâce, ce qui suppose pour l'individu de transcender son état personnel à travers l'amour et de transformer sa conscience dans la conscience de l'autre.

Le propos d'Henry Bauchau, exprimé dans le poème « Paroles du corps endormi », semble proche de celui de Simone Weil : pour combler « l'événement de la pesanteur », « il faut descendre dans l'amour » (*PC*, p. 303). L'analyse d'Irène Poutier éclaire un aspect important lié au concept d'« amour en dur » (*A*, p. 150) exprimé par l'un des frères fratricides d'*Antigone*, et qui revient dans *Le Boulevard périphérique* : « il n'a pas senti, quand j'étais près de lui, combien ma haine l'aimait » (*BP*, p. 162). L'homme dont le « je » est mort, comme celui de Shadow, massacré par l'histoire familiale, « face à la grâce ne peut que détruire l'insupportable amour qui est venu lui rappeler son état de ruine intérieure »[6]. Irène Poutier reproduit un passage de Simone Weil, susceptible d'expliquer la défaite du « je » moribond de Shadow, face à Stéphane :

Pour ce dont le je est mort, on ne peut rien faire, absolument rien. Mais on ne sait jamais si, chez un être humain déterminé, le je est tout à fait mort ou seulement inanimé. S'il n'est pas tout à fait mort, l'amour peut le ramener comme par une piqûre, mais seulement l'amour tout à fait pur, sans la moindre trace de condescendance, car la moindre nuance de mépris précipite vers la mort. Quand le je est blessé du dehors, il a d'abord la révolte la plus extrême, la plus amère, comme un animal qui se débat. Mais dès que le je est à moitié mort, il désire être achevé et se laisser aller à l'évanouissement. Si alors une touche d'amour le réveille, c'est une douleur extrême et qui produit la colère et parfois la haine contre celui qui a provoqué cette douleur. De là, chez les êtres déchus, ces réactions en apparence inexplicables de vengeance contre le bienfaiteur[7].

La question de savoir si la légèreté de Stéphane est vraiment celle de la grâce, est très nuancée. La légèreté est une notion clé chez Nietzsche[8], dont Bauchau a été un grand lecteur, de même que chez Kundera, qui en traite dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, roman lu par Bauchau, à une époque cependant où le roman était déjà en partie rédigé[9]. *La pesanteur et la grâce* n'est pas l'unique source qui a pu irriguer la conception de la notion de légèreté d'Henry Bauchau, comme défi à la pesanteur ; elle est susceptible d'avoir mûri au carrefour de plusieurs lectures. Henry Bauchau rejoint Simone Weil dans le concept d'obéissance et d'acceptation, d'une manière analogue à celle de la matière, obéissante aux lois physiques et gouvernée par la nécessité, mais avec une certaine réticence : « Il faut n'être rien pour que

[5] Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *Revue internationale Henry Bauchau*, « Henry Bauchau et les arts », N° 2, 2009, p. 87.
[6] *Ibid.*, p. 81.
[7] *Ibid.*
[8] Voir à cet égard Olivier Ponton, *Nietzsche – Philosophie de la légèreté,* Berlin, De Gruyter Libri, 2007.
[9] Bauchau note dans son journal, *Passage de la bonne graine* : « *L'Insoutenable Légèreté de l'être.* Il y a longtemps qu'un roman ne m'avait plus fait pareille impression. Il dit quelque chose de très juste sur la société urbaine, sur la vie en général si elle n'est plus reliée au monde, aux autres, au temps et sans doute à nos dieux intérieurs. La part que le hasard, les rencontres, les conséquences des conséquences tiennent dans nos vies est à vrai dire insoutenable si nous ne marchons pas vers autre chose que nous ignorons mais qui est là, qui nous appelle sans que nous puissions jamais totalement le rejoindre ni l'exprimer » (*PBG*, p. 263).

Dieu soit tout, il faut être obéissant comme l'eau, comme la matière. Ces propositions me paraissent vraies mais hors de proportion avec mes forces, avec le besoin de sécurité de ma réalité bourgeoise. (*AD*, p. 121). Il exprime d'ailleurs dans plusieurs passages son éloignement par rapport à la théorie de Simone Weil, qu'il considère « trop absolue » (*PI*, p. 128) :

Il y a eu chez Simone Weil une renonciation à la santé alors que chez moi il y a un effort inabouti vers la santé. Elle me paraît se confondre avec le bien, avec la justesse. Simone Weil a réconcilié ma pensée avec elle-même, la matière et la grâce. Son idée que la matière est le grand modèle a été illuminante pour moi. Mais son ascétisme et sa folie de renoncement m'arrêtent. Il me semble que ma nature est bien différente, bien moins absolue, moins entière. Ne forçons pas notre talent, en somme je n'ai pas à faire le travail de Dieu à sa place. Il me suffit d'enlever les obstacles, de nettoyer devant ma porte (*AD*, p. 132).

Si Bauchau accueille l'idée d'obéissance par l'acceptation des limites inhérentes à la condition humaine, il affirme aussi l'exigence de développer sa vie par l'ouverture aux autres et à travers ses actions. À cet égard, le personnage d'Œdipe est la figure qui illustre pleinement l'idée d'une acceptation du destin, tout « en essayant de donner un plus de sens à sa vie »[10].

En analysant l'œuvre de Nietzsche comme une morale de l'allègement de la vie, Olivier Ponton interroge les notions de légèreté, de pesanteur et d'allègement, dont l'analyse apporte des éclaircissements essentiels pour l'appréhension de ces concepts chez Bauchau. O. Ponton remarque qu'il faut distinguer entre le bon et le mauvais allègement, de même qu'il faut distinguer entre la fausse et la mauvaise lourdeur, et la fausse et la vraie légèreté. La vraie légèreté ne représente pas l'absence de lourdeur, mais l'aptitude à la supporter ; elle n'exclut pas, mais implique la contrainte de la gravité. S'alléger, n'est pas se décharger de la vie, mais se charger d'elle avec plus de force ; la vraie légèreté, c'est la joie de la volonté. En revanche, la lourdeur correspond à une volonté « étouffée, écrasée, qui n'aspire plus qu'à se décharger de ce qui l'oppresse »[11]. Selon le critique, elle représente la volonté extenuée de ceux qui souffrent de l'appauvrissement de la vie. La mauvaise lourdeur est tristesse de la volonté. La bonne lourdeur est une charge qu'on soulève ; la vie semble d'autant plus vraie qu'elle semble plus lourde. Le poids des choses révèle l'intensité, la densité de la vie qui s'impose avec ses difficultés. C'est cette pesanteur qui assume la véritable légèreté. Olivier Ponton propose deux critères pour repérer le bon allègement : d'une part, le devenir de soi, pour celui qui supporte une bonne lourdeur, de l'autre, l'amour du réel, tel qu'il est, dans sa singularité et son étrangeté. Ceci met en évidence une différence essentielle entre la grâce de Simone Weil et l'acception de l'idée d'allègement chez Henry Bauchau : « Henry Bauchau, ajoute […] que le défi de toute création artistique et, de façon plus générale, de toute existence, est de devenir soi-même, quel qu'en soit le tribut, quelle qu'en soit la violence ou le déséquilibre. Seulement ensuite s'agit-il de s'effacer ou de se fondre »[12].

C'est précisément par cette exigence de devenir soi-même qu'Henry Bauchau rejoint l'éthique de Nietzsche. Analysée dans cette perspective, il semble que la légèreté de Stéphane est une fausse légèreté en ce qu'elle va vers un allègement qui ne consiste pas à alléger sa vie,

[10] Anne Begenat - Neuschäfer, « Temps narré et temps existentiel dans *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau », *Revue Internationale Henry Bauchau*, N° 1, *op. cit.*, p. 58.
[11] Olivier Ponton, *op. cit.*, p. 2.
[12] Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *loc. cit.*, p. 79.

mais à s'alléger de la vie. Il finit par s'abîmer dans l'indifférence, il ignore la joie et « ne veut pas du spasme de la jouissance » (*BP*, p. 207). Sa légèreté rappelle celle de la liberté et du libertinage sans attache (il n'a ni femme, ni enfants), de la vacuité, propre aux personnages de Milan Kundera[13] : « Stéphane était un homme qui avait tout perdu, c'était là sa perfection. Il n'avait encore à perdre que sa vie, mais il n'y attachait aucune importance » (*BP*, p. 23).

Stéphane échoue dans l'affirmation de soi, car la nécessité dans laquelle il vit n'est pas « volontaire », mais se rapproche un peu de celle de l'âne et du chameau dont Nietzsche se moque, non parce qu'ils portent, mais parce qu'ils portent passivement, parce qu'ils subissent tristement la charge qu'ils transportent[14]. L'existence ne prend son sens que lorsque l'être essaie d'affirmer son authenticité et son accomplissement. La vie de l'être est donnée en tant que destin à accomplir, épreuves à affronter, volonté de l'homme de mettre en œuvre ce qui lui est constitutif.

En supportant la lourdeur de la vie, Œdipe accède à l'allègement, tout comme « le rêve de peser » ressenti par le Zarathoustra de Nietzsche est « aussi un rêve de vol parce qu'il « a la légèreté ailée qu'il *pèse* sur le monde »[15]. L'oiseau figuré par Bauchau dans le tableau *La traversée des grandes eaux*, comme l'observe une amie de l'écrivain, « est chargé de douleur, de dépressions, mais il vole » (*JA*, p. 327).

En comparaison avec Œdipe, le détachement de Stéphane ressemble à une certaine apathie, il ne cherche pas à dépasser son impuissance, comme on peut le constater dans l'épisode où il risque de se noyer : « 'Tu l'as vu, je ne peux pas !' La vie comme ça, la vie qui est ainsi, qui n'a pas cessé de me heurter depuis ma petite enfance ne le trouble pas, lui. Il y a là une interdiction dans son corps, il constate qu'il n'a pas pu. C'est tout, pas de commentaire, pas de conclusion » (*BP*, p. 57). Cet allègement, qui met en péril le principe d'individuation, finit par se retourner contre lui-même et permet à Shadow de lui imposer une part de pesanteur : « C'est cette supériorité, cet allégement mâle, corporel, sexué de Stéphane que j'ai brisés. Oui, je suis arrivé à faire entrer de la force, tu entends, à faire ingurgiter à Stéphane une part suffisante de pesanteur pour être connu de lui » (*BP*, p. 96). La pesanteur effrayante et satanique de Shadow, où tout est « métaux, lourdes matières de l'esprit » (*BP*, p. 88), empêche Stéphane de devenir soi-même. Le mauvais allègement de Stéphane et la mauvaise lourdeur de Shadow sont deux mouvements opposés qui mènent également à un faux allègement :

C'est le même mouvement vers la concentration. Mais l'un déborde, se vide, devient de l'air, de la lumière, atteint peut-être le vide nécessaire au dieu. L'autre se durcit, s'alourdit, concentre de la matière dense, de la connaissance toujours plus variée, toujours plus opaque […] Peut-être arriverons-nous au même résultat, moi par la haine et la pesanteur, avec tout ce fardeau de mes actes si lourds, avec le poids ignoble de cette guerre et de ses dessous puants, je pense que je serai accueilli, découvert, retrouvé, exactement comme Stéphane […] qui a connu ce destin presque parfait : être un héros inconnu. Sans moi, aurait-il atteint la mort parfaitement allégé, dépouillé ? Oui, dépouillé même de cet amour qui l'a justement émondé (*BP*, p. 95).

En revanche, le narrateur du *Boulevard périphérique* se charge de la vie et l'assume dans toutes ses dimensions, il emploie sa volonté à assumer ses obstacles : « moi aussi, je

[13] La contradiction lourd-léger structure le roman de l'écrivain tchèque. Il y a d'une part des personnages qui ne cherchent pas la passion, qui se contentent du plaisir immédiat, sans s'attacher à rien et qui incarnent la légèreté ; de l'autre, il y a ceux qui sont attachées à des principes à une morale prédéterminée.
[14] Cf. Olivier Ponton, *op. cit.*, p. 1.
[15] Gaston Bachelard, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 181-184.

pèse lourd avec ma cargaison d'espoirs, de désirs, d'amour en regard de la petite barque et de la grande voile blanche de Stéphane » (*BP*, p. 89).

L'antinomie entre légèreté et pesanteur, mise en question à travers les trois personnages, révèle un cheminement vers soi-même où « de toute sa pesanteur, on continu[e] à peser sur la vie » (*PC*, p. 300), où le « cri de joie » (*BP*, p. 98) n'exclut pas la douleur, où l'homme ne peut être que ce qu'il est. Dans cette voie, qui est le chemin vers soi-même, ce qu'il faut savoir avant tout, c'est s'affronter à soi, se brûler dans sa propre flamme, comme le fait le peintre Florian et comme l'exige Zarathoustra : « comment voudrais-tu te renouveler sans t'être d'abord réduit en cendres ? »[16]. C'est en ce sens qu'on peut notamment comprendre la condition de « natif / de mes ruines surgissantes », chère à Bauchau.

La grâce de Stéphane reste « un espoir de la grâce »[17] car, pour répondre à la question d'Irène Poutier, la grâce semble possible seulement dans la mort. Dans l'amour devenu haine, la conscience de Stéphane ne s'efface jamais dans la conscience de Shadow, comme dans la cellule de la prison, où le souffle de Shadow reste « dans une position parallèle à celle de Stéphane » (*BP*, p. 152). Ils descendent dans l'amour seulement par-delà la vie, comme le laisse comprendre les pensées de Stéphane dans les heures qui précèdent sa mort :

Il regarde cet amour qui s'est autrefois élevé en lui. Cet amour qui était, qui se voulait sans espoir n'était que le signe d'un amour séparé. Il pressent confusément qu'il y a un espace immense, proche du moment où il fut dit : ' Que la lumière soit. Que la terre et les eaux se séparent.' Dans ce temps il n'y a pas de mots et même le barde, le poète, le constructeur d'abîmes et de ciel n'ont plus de mots, ni le penseur de pensées. Là, pas d'amour séparé, pas de différences entre amour et haine, entre désir et jouissance, il n'y a rien, rien et tout (*BP*, p. 156).

La convocation d'un « autrefois », d'un espace et d'un temps autres que le présent, où la fusion de la propre conscience de l'un dans celle de l'autre soit possible, infirme l'acceptation de ce qui est. Le retour dans ce passé d'avant la genèse s'oppose à l'éternel retour nietzschéen, qui consiste à revivre tout ce qu'on a éprouvé, la vie telle qu'elle fut, dans une répétition continuelle. La grâce de Stéphane est l'attente d'un salut qui vienne d'un futur, qui n'est que le passé de la mort. Et Shadow de le dire :

Ce que je voulais c'est que par sa mort nous entrions l'un dans l'autre par une sorte d'accouplement spirituel particulièrement long et pesant. J'ai la satisfaction de te dire que j'ai réussi et que d'une certaine façon Stéphane est devenu non pas un ami, l'ami est à toi, si tu parviens un jour à faire quelque chose de toi. Je n'en ai pas fait un ami, mais ce que je voulais, ce que je désirais : un égal (*BP*, p. 96).

Les paroles de Shadow remettent en cause la grâce de Stéphane : « profondeur et grâce mêlées »[18], Shadow et Stéphane fondus l'un dans l'autre deviennent possibilité dans une antériorité ou postériorité, dans l'absolu de la mort. Si l'authenticité de l'existence, ou la grâce, suppose le renoncement à soi, tout renoncement n'est pas grâce ; le renoncement ne doit pas être voulu, mais assumé dans la nécessité des doutes et des épreuves.

[16] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathrousta*, Raleigh, Hayes Barton Press, 2006, p. 46.
[17] Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *loc. cit.*, p. 86.
[18] *Ibid.*, p. 87.

D'ailleurs, Stéphane n'atteint pas la grâce, non seulement à cause de son mauvais allègement, mais parce que le don de la grâce, comme transcendance de l'état personnel et transformation de sa conscience dans la conscience de l'autre, semble réservé à une dimension de l'existence antérieure à ce moment où il fut dit : « Que la lumière soit ». Seul l'espace des ténèbres est susceptible de concilier la pesanteur et l'allègement, autrement comment pourrait-on comprendre cette impossibilité d'union avérée aussi entre Clios et Alcyon, condamnée à rester parallèle, et ainsi tentée par Alcyon dans le chant qui précède sa mort ?

La musique de sa flûte semblait monter de la terre elle-même, avec sa charge d'herbes, de fleurs et de montagnes et s'élever dans l'air pour y faire, dans l'espace, une rencontre indicible […]. La flûte d'Alcyon s'est arrêtée, il chantait et ce chant n'était pas formé de paroles. C'était, partant du *a* et parcourant lentement toute l'étendue des voyelles, l'envol souverain d'un oiseau. Sans le prononcer jamais, ce chant disait mon nom et le liait au sien dans ce vaste élan parallèle. Nos deux noms se faisaient face, se regardaient passionnément, sans jamais se rejoindre, prolongeant l'amour par un renoncement indéfini qu'éperdu d'admiration je ne pouvais cependant m'empêcher de haïr (*OSR*, p. 89).

L'amour mêlé à la haine, qui ne dérive pas ici d'un mécanisme psychique, comme dans le cas de Shadow, renvoie à la monade originelle, seule susceptible de faire coïncider les contraires. L'amour, si puissant soit-il, et si puissant soit le renoncement qui en découle, ne permet pas de dépasser la dualité, et donc d'accéder à la grâce. Autrement dit, la dissolution dans la conscience de l'autre n'est qu'une étape dans la réappropriation de soi, qui consiste en une pleine présence à soi, *à travers* l'autre, mais non pas *dans* l'autre. La grâce reste un absolu, qui ne s'inscrit pas dans la logique bauchalienne, fondée sur les relativismes. Le problème de la vie devient celui de son allègement, par la pleine coïncidence de soi et du monde, propre à l'état de recueillement, qui dépasse les inquiétudes personnelles et les bouleversements existentiels.

Le mou et le dur, l'allègement et la pesanteur sont des tensions antagonistes aussi nécessaires les unes que les autres dans la marche sur la route qu'est la vie. Si le monde est fait « de grandes forces en mouvement » (*TC*, p. 73), comme le constate Temoudjin, l'individu est toujours en devenir. En conséquence, l'exigence matérielle du sujet n'est jamais la même, mais une suite d'alternances et d'opérations contraires, comme le dit une note du *Journal d'Antigone* datée le 3 juillet 1994:

La dérive, l'état flottant, l'incertitude du monde actuel me pèsent et souvent m'inquiètent, mais après tout, cela vaut mieux que les deux blocs gelés dans leurs fausses certitudes que nous avons connues. Cela rend possible les tristes décompositions qui sont nécessaires et sans lesquelles rien de juste ne se recomposera (*JA*, p. 335).

Bibliographie de l'œuvre :

BAUCHAU Henry : *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009 (*PC*) ; *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008 (*BP*) ; *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007 (*PI*) ; *L'Enfant bleu*, Arles, Actes sud, [2004], 2006 (*EB*) ; *La Déchirure*, [Paris, Gallimard, 1966], Arles, Actes Sud, 2003 (*D*) ; *Jour après jour. Journal 1983-1989*, [Bruxelles, Les Éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992], Arles, Actes Sud, « Babel », 2003 (*JAJ*) ; *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002 (*PBG*) ; *Antigone*, [Arles, Actes Sud, 1997], Paris, J'ai lu, 2001 (*A*) ; *Théâtre complet : La reine en amont, Gengis Khan, Prométhée enchaîné*, Arles, Actes Sud, « Papiers », 2001 (*TC*) ; *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000 (*EE*) ; *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999 (*JA*) ; *Œdipe sur la route,* Arles, Actes Sud, « Babel », [1990] 1992 (*OSR*).

Bibliographie critique sélective :

BACHELARD Gaston, La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces, Paris, José Corti, [1948] 1957, p. 18.

BACHELARD Gaston, L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, 1943, p. 295.

BEGENAT - NEUSCHÄFER Anne, « Temps narré et temps existentiel dans Œdipe sur la route d'Henry Bauchau », Revue Internationale Henry Bauchau, N° 1, op. cit., p. 53-66.

Olivier PONTON, Nietzsche – Philosophie de la légèreté, Berlin, De Gruyter Libri, 2007.

POUTIER Irène, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », Revue internationale Henry Bauchau, « Henry Bauchau et les arts », N° 2, 2009, p. 74-87.

NIETZSCHE Friederich, Ainsi parlait Zarathrousta, Raleigh, Hayes Barton Press, 2006.

Finanţarea pentru publicarea acestei lucrări s-a realizat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul ***„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”****: POSDRU/159/1.5/S/133652.*

THE CONTEXT OF V.S.NAIPAUL'S COLONIAL AND POSTCOLONIAL NOVELS

Roxana Elena Doncu, Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Naipaul's literary career encompasses both specific Trinidadian novels like The Mystic Masseur and A House for Mr. Biswas and diasporic and migrant fiction, which includes The Mimic Men, Half a Life and Magic Seeds. In between the anguish of dislocation that characterizes The Mimic Men and the global journey in search of identity undertaken by Willie Chandran in Half a Life and its sequel, comes the narrative of The Enigma of Arrival, a book dedicated to the author's effort at belonging to the community of rural Wiltshire in his adoptive country, Great Britain. The failure to belong testifies to Naipaul's conceptualization of the (post)colonial subject as situated outside strict national locations. My paper aims to offer a historical perspective on V.S. Naipaul's fiction, showing that the construction of subjectivity and identity in his novels is associated with early postcolonial independence, with the rise of anti-colonial nationalism and the task facing postcolonial nations of healing old bruises and re-building identity from a new position. Naipaul's fiction, in spite of the author's repeated professions that "I am my own person", is haunted by the desire to belong, a product of the early phase of nationalism. Nevertheless, his novels engage critically with the nationalist project, revealing the contradictions and conflicts that plague postcolonial nationalisms. In Naipaul's last novels the focus shifts from an understanding of subjectivity in terms of roots (or rather the lack thereof) to one in terms of routes. This change of outlook can be pinned down to a radical transformation in world economy, politics and culture: globalization. On the other hand, the author's experienced marginality as a member of the Indian community in Trinidad may explain his long stubborn refusal to identify himself as a Trinidadian. While the historical context of decolonization and early nation building infused Naipaul's prose with a desire to belong, his geographical marginality engendered a repudiation of and reluctance to belonging. This contradiction translated in fictional works informed by a fierce critique of postcolonial national politics and at the same time haunted by the longing to belong.

Keywords: text and context, (post)colonial identity, mimicry, existentialism

The aim of the paper is to look at the construction of (post)colonial subjectivity as an effect of the historical-geographical positioning of V.S.Naipaul and to analyze the relationship between text and context from a poststructuralist point of view which emphasizes the importance of context in shaping the text. In the fiction of V.S.Naipaul the construction of subjectivity and identity is associated with early postcolonial independence, with the rise of anticolonial nationalism and the task facing postcolonial nations of healing old bruises and re-building identity from a new position. The belief that one should forge a relationship with the space one inhabits stems from the ideology of nation-building and is part of the Herderian notion of a national spirit shaped by specific geographic locations. Naipaul's fiction, in spite of the author's repeated professions that "I am my own person", is haunted by the desire to belong-which is the product of this early phase of nation building through nationalist

ideology. Nevertheless, his novels engage critically with the nationalist project, revealing the contradictions and conflicts that plague postcolonial nationalisms. In Naipaul's last novels the focus shifts from an understanding of subjectivity in terms of *roots* (or rather the lack thereof) to one in terms of *routes*. This change of outlook can be pinned down to a radical transformation in world economy, politics and culture: globalization. On the other hand, the author's experienced marginality as a member of the Indian community in Trinidad may partly explain his long stubborn refusal to identify himself as a Trinidadian. While the historical context of decolonization and early nation building infused Naipaul's prose with a desire to belong, his geographical marginality engendered a repudiation of and reluctance to belonging. This contradiction translated in fictional works informed by a fierce critique of postcolonial national politics and at the same time haunted by the longing to belong.

After the publication of *Half a Life*, whose protagonist is an Indian from India, Naipaul was asked by an Indian interviewer whether the creation of Willie Chandran meant that the author started feeling more of an Indian. To this question Naipaul offered the following reply, which is also a perfect statement of his position:

What do you mean more Indian ...? I don't like such terms. I said when receiving the Nobel Prize that I was born in Trinidad, I have lived most of my life in England and India is the land of my ancestors. That says it all. I am not English, not Indian, not Trinidadian. I am my own person. (qtd. in Trivedi www.findarticles.com)

Against this response we can set Naipaul's statement in an interview with Derek Walcott: "I do not think one can ever abandon one's allegiance to one's community, or at any rate to the idea of one's community." (6) Although these affirmations appear contradictory at first sight, the dialectic between the acknowledgement of allegiance and the refusal of identification can prove extremely useful for an understanding of Naipaul's fiction and non-fiction alike. A sense of allegiance to community is not the same thing as identification. Out of loyalty to one's community, one can choose to reveal harsh truths about it and analyze it critically.

Naipaul's literary career encompasses both specific Trinidadian novels like *The Mystic Masseur* and *A House for Mr. Biswas* and diasporic and migrant fiction, which includes *The Mimic Men*, *Half a Life* and *Magic Seeds*. In between the anguish of dislocation that characterizes *The Mimic Men* and the global journey in search of identity undertaken by Willie Chandran in *Half a Life* and its sequel, comes the narrative of *The Enigma of Arrival*, a book dedicated to the author's effort at belonging to the community of rural Wiltshire in his adoptive country, Great Britain. Yet this novel, too, in spite of the deep yearning for roots that is evident in the descriptions of natural background and simple rural life, stages the impossibility of the uprooted Naipaul to find home anywhere in the world. In the end, England remains an enigma, a country of his imagination: the novel is made up mostly of the narrator's life-impressions and his struggles with creation- there are few real experiences recounted in the book.

The structural conflict in Naipaul's fiction is that between the desire to belong (which Naipaul construes as idealism) and the rational acknowledgement that such a desire is impossible to gratify, given the historical context in which he was born and raised. The impossibility to belong to Trinidad (his native country) is posited on a specific colonial history that led to the creation in Trinidad (as in many other colonies) of unnatural, Western-made, half-made societies, with no organic link between the individual and his environment. In such communities, originally based on mercantilism and plunder, the individual is unable to construct a meaningful identity, because he lacks the institutional framework that orientates individual life-projects. In *A House for Mr. Biswas*, the importance of what we may call positive freedom stands out for the journalist that can never afford to buy a decent house as he

does not possess enough of this kind of freedom and independence. Positive freedom[1], as defined by Isaiah Berlin in *Two Concepts of Liberty* (131-4) consists in self-realization, and individual self-fulfillment is often embedded in a network of social groups and communities capable of offering their members a positive choice among valuable life-projects. It is positive freedom that is hard to achieve in artificial and half-made societies like the one in Trinidad, which lack proper social/political institutions and traditions that can provide a modicum of social cohesion. Without these institutions which offer intelligible frameworks for life-projects, society remains highly volatile, segregated and unorganized and individuals are deprived of the very basis for the construction of subjectivity.

Naipaul's deep sense of rootlessness and his rejection of Trinidad as the archetype of the improvised postcolonial nation can be also traced back to the marginality of the Indians in Trinidadian society-a particularity of the colonial history of the Caribbean. Bridget Brereton offers a detailed perspective on the historical context that had precipitated the "import" of Indian labour force through the indentureship system in the decades following the liberation of black slaves in 1838. The arrival of the Indians coincided with one of the most important moments in the history of the Caribbean: new ethnic groups appeared that made Trinidad a heterogeneous, cosmopolitan society (i) and great economic shifts were underway. Although Trinidad was mostly a white dominated society (by Spanish, French and British elites) these economic shifts led to new class patterns and "gradually a non-white middle class was emerging, augmented from below" (i). The Indians, although initially brought in a new form of slavery to replace the freed blacks as labour force on the cocoa and sugar cane estates, managed to rise socially faster than the blacks, due to their traditional culture that emphasized education and knowledge-and formed a large part of the non-white middle class. Their position was naturally envied by the blacks and the Creoles, who looked on Indians with suspicion. There were also other reasons for the Indians' marginality within Trinidadian society:

the Indians remained marginal to Creole society. For many decades after their initial arrival, they were viewed as a group of migrant labourers, birds of passage, who would not remain to form a permanent part of the population. Even when, after the1870s, it became clear that substantial numbers had chosen to settle permanently, the Indians remained largely outside the Creole society. They showed no desire to play a wider part in the island society, and mostly abstained from Creole activities, apparently satisfied with the traditional values of their own culture. […] Indians were difficult to locate in the Creole colour hierarchy, being neither black nor white. (2)

As it appears from Brereton's study, the category of Indian in Trinidad corresponded loosely with Kristeva's definition of the abject, that which does not fit easily into any category due to its ambiguity. Kristeva points out that it is a common feature of human cultures to try to oust the abject-and so it is no wonder that Indians were regarded with suspicion and marginalized. The Indians, of course, reciprocated the attitude of the black and Creole population. In *The Middle Passage*, Naipaul dwells on the racial tensions between the Indians and the blacks, claiming that they took center stage in the segregated society of Trinidad: "When people speak of the race problem in Trinidad they do not mean the Negro-white problem. They mean the Negro-Indian rivalry." (78) The antagonisms between blacks and Indians are a specific product of white colonization, driven by the principle "divide et impera":

[1] In a lecture recently given at the French Institute in Bucharest, Julia Kristeva focused on the two models of freedom that Berlin defined as negative and positive, noting that negative freedom is Kantian and European, while positive freedom, the freedom to choose from many alternatives and to exercise subjective creativity was first defined in the independent American states.

The Negro has a deep contempt […] for all that is not white; his values are the values of white imperialism at its most bigoted. The Indian despises the Negro for not being an Indian; he has, in addition, taken over all the white prejudices against the Negro.... Indians and Negroes appeal to the unacknowledged white audience to see how much they despise one another. They despise one another by reference to the whites (80)

The segregation of Trinidadian society is analyzed extensively in *The Middle Passage* and dramatized in *The Mimic Men*, where Naipaul's description of racial and ethnic fragmentation on Isabella corresponds to the sociopolitical climate on Trinidad and the neighbouring islands. By exposing the racism and the stereotypes prevalent in the school system (a system set up by the white colonizers), Naipaul is able to put his finger on the terrible illness engendered by colonialism: self-division. His bleak outlook and political pessimism evident in the novel may be put down to the author's disillusionment with pre-independence politics in the Caribbean. Naipaul's political hopes, as he confessed in *The Middle Passage*, were for a coalition government between blacks and Indians which would undertake nation building on the basis of shared communal values. According to Peter Simms (24), this type of government appeared for a while in the coalition between the East Indian Cheddi Jagan and the black Forbes Burnham in British Guyana in 1953. The Burnham-Jagan government offered Naipaul the historical antecedent for his exploration in *The Mimic Men* of an experiment in early independence politics conducted by the Indian-black coalition of Singh and Browne. The historical coalition government of Jagan and Burnham ended disastrously after only a few months, and British troops were called upon to crush the resulting estate strikes. Naipaul, initially thrilled by the possibilities of such a government, suffered a great disillusionment, and his opinion of Burnham was radically transformed in 1961, when Burnham, a great rhetorician, changed his message to one that intensified existing racial tensions in an attempt to defeat Jagan, now turned his adversary.

Naipaul's negative view of cultural hybridity (*The Mystic Masseur, A House for Mr.Biswas*) is also a product of his historical background. Kavita Nandan claims that Naipaul cannot "celebrate the developing creole culture of the Caribbean like African-Caribbean writers such as Lamming and Edward Kamau Brathwaite" because "the indentured East Indian community of the West Indies was largely a homogenous group isolated from other cultures", a consequence of their refusal to "inter-marry with Afro-Caribbeans."(www.findarticles.com). Building on Naipaul's metaphor of arrival as the perpetual condition of the migrant, dislocated self (*The Enigma of Arrival*), Victor Ramraj makes the same point:"while the Afro-Caribbeans are, to use Edward Kamau Brathwaite's term *arrivants*, however dislocated and ambivalent, the Indo-Caribbean assimilationists are perpetual arrivers, who find themselves at the harbour contemplating the enigma of their arrival" (*Still Arriving* 84).

In his 1990 Wriston Lecture, "Our Universal Civilization", Naipaul describes the East Indian community on Trinidad Island in the following terms:

We were a people of ritual and sacred texts. […] But it couldn't be said that we were a literary people. Our literature, our texts, didn't commit us to an exploration of our world; rather, they were cultural markers, giving us a sense of the wholeness of our world and the alienness of what lay outside. I don't believe that, in his family, anyone before my father would have thought of original literary composition. That idea came to my father in Trinidad with the English language; somehow, in spite of the colonial discouragements of the place, an idea of the high civilization connected with the language came to my father; and he was given some knowledge of literary forms. (www.manhattan-institute.org)

Naipaul acknowledges his affiliation with Indian culture and history and his debt to the English language, which introduced him to an idea of high civilization and writing as a

personal and deeply original act. Although he has been intensely criticized by leftist critics for his admiration of canonical English literature, it is a courageous gesture on the part of a person who suffered (and exposed in his novels) the ills of colonial exploitation to acknowledge both the drawbacks and the benefits of colonization. It is also part of his "objective writer" persona. His notorious travelogue about India *An Area of Darkness* employs this objective persona in order to give a comprehensive account of Indian civilization and identity. It is my contention that this travelogue, far from being just a plain objective account of Indian realities, serves as both a gesture of inscription and erasure. By his description of petty incidents, characters and slices of Indian life, Naipaul attempts to inscribe certain Indian cultural features into his writer persona, while erasing his sense of identification with his India. Originally in search of his roots (he is undertaking the journey with the express purpose of finding the village in Utar Pradesh from which his ancestors had emigrated to Trinidad[2]), he ends the narrative of his journey with a meditation on illusion and negation, pitting his experience in India against his homelessness: " It was only now, as my experience in India defined itself against my own homelessness, that I saw how close in the past year I had been to the Indian negation, how much it had become the basis of thought and feeling." (339) This capacity of negating something by an identification with the source of negation is perhaps a standard feature of Naipaulian irony. Paradoxically, he grounds his homelessness (and thus rejects his identification with India as home) on the idea of negation as an Indian cultural specificity. Moreover, by the end of the book it has become perfectly clear to the reader that the ideas of illusion, negation and ruin[3] are one of the few worthwhile characteristics of Indian realities, since most of the book is dedicated to Naipaul's minute criticism of the social and historical ills affecting Indian society.

While accusing Naipaul's travelogues of adding to the familiar grid of Western perceptions images of India as a place of "heat and dust", Dipesh Chakrabarty acknowledges that there is more to Naipaul's critique than a simple pandering to Western tastes:

What it speaks is the language of modernity, of civic consciousness and public health, of even certain ideas of beauty related to the management of public space and interests, an order of aesthetics from which the ideals of public health and hygiene cannot be separated. It is the language of modern governments, both colonial and post-colonial, and for that reason it is the language not only of imperialist officials but of modernist nationalists as well. (*Of Garbage* 541)

Chakrabarty's observation proves especially useful when trying to elucidate Naipaul's controversial position on the issue of nationalism. While some critics claim that his fiction and non-fiction reflects "an unenthusiastic view of postcolonial nationalism and nation-building" (Greenberg 214), Dipesh Chakrabarty associates Naipaul's discourse with a specific modernist nationalist ideology and aligns him with Gandhi[4] in "deploring the absence of a citizen-culture on the part of the people" (541) A fair appraisal of Naipaul's position regarding nationalist issues has to take into account the historical sociopolitical conditions that changed him from an early supporter of independence politics to a disillusioned critic of nation-building in the former colonies.

[2] The journey described in *An Area of Darkness* was undertaken by Naipaul in 1962, one year after his disillusionment with post-independence politics in the Caribbean.

[3] In *The Enigma of Arrival*, Naipaul claims again that his bleak and pessimistic vision is a heritage from his Indian ancestors:" To see the possibility, the certainty, of ruin, even at the moment of creation: it was my temperament. Those nerves had been given me as a child in Trinidad partly by our family circumstances: the half-ruined or broken-down houses we lived in, our many moves, our general uncertainty. Possibly, too, this mode of feeling went deeper and was an ancestral inheritance, something that came with the history that made me: not only India, with its ideas of a world outside men's control, but also the colonial plantations or estates of Trinidad, to which my impoverished Indian ancestors had been transported in the last century." (52)

[4] Besides Gandhi, Chakrabarty pairs Naipaul with Nirad Chaudhuri, a self-declared Anglophile who offended many Indians because of his open admiration for the British Raj. Dissatisfied with Indian politics and what he saw as the failure of the nationalist project of Gandhi and Nehru, Chaudhuri moved to Britain in the 1970s and lived in Oxford until his death at the age of 101.

Naipaul is as firmly censorious of mimicry as he is of cultural hybridity. While he regards the preservation of the British administrative system, the railways and the buildings as a kind of positive mimicry that enables the functioning of the Indian traditional society and brings about modernization, he is critical of the way in which these systems are borrowed without being adapted to local realities. Indiscriminate mimicry of the West is simultaneously coupled with the Indian superstitious and anti-rationalist mentality- which gives rise to a particular kind of schizophrenia.

Although postcolonial/postmodernist theorists such as Bhabha and Ashcroft focus on the subversive side of mimicry and its role in the parodying of colonial hegemonic discourse, Naipaul, whose literary credo is more along the lines of modernism and existentialism, views mimicry as a kind of bad mimesis, devoid of originality and heavily indebted to Western tradition. He chooses to concentrate on the absurdities that mimicry engenders in postcolonial societies. In Naipaul's view, far from being a strategy of empowerment, mimicry shows the extent to which the postcolonial subject is still enslaved to the former colonists. Rob Nixon notes that Naipaul indicts mimicry in "partly Westernized societies of the Third World [that] have learned the security of living off the creativeness of others. By languishing in the idleness of that dependency, they dehumanize themselves".(131) Mimicry reveals that the departure of the English, instead of prompting Indians to the (re)construction of a national independent Indian culture, was perceived as an opportunity to seize what had been so long refused to them: the opportunity to step into the colonizer's shoes. Independence is thus associated not with the desire for an autonomous culture, but with a subservient mimicry of their former masters. This is the point when colonization achieves its final purpose: when the mind itself is colonized to the extent of internalizing the binary oppositions instituted by the colonizers-it is no longer the British but the Indians themselves which recognize Western culture as superior and desirable. To speak of de-colonization in this context is possible only in an ironical mode, which is what Naipaul does.

Naipaul's negative appraisal of mimicry and hybridity stems from his concern with elucidating the colonial past of oppression and exploitation as well as from his engagement with existentialist philosophy. The precursors of existentialism (Kierkegaard, Nietzsche) together with later thinkers that accepted the label of existentialist (Sartre, Camus, de Beauvoir, Merleau-Ponty) emphasize the singularity of the human predicament, in which freedom plays an essential role. The necessary (and responsible) exercise of freedom is the only path towards an authentic existence. Naipaul's use of terms like "borrowed", "half-made" betrays his existentialist perspective, in which the dignity of human beings resides in the ability to lead an authentic existence as creators and producers. The tendency of the colonial/postcolonial context to give birth to 'mimic men' is construed by Naipaul as the lack of a great past/tradition, which leaves the postcolonial subject devoid of valuable "resources, ideals, or models of high achievement" (Greenberg 224). Naipaul's obsession with the past as the repository of a great tradition is what drove him out of Trinidad (a society of borrowed ideals and half-made men) into Europe and London:

You will understand, then, how important it was to me to know when I was young that I could make this journey from the margin to the center, from Trinidad to London. The ambition to be a writer assumed that this was possible. So, in fact, I was taking it for granted, in spite of my ancestry and Trinidad background, that with another, equally important part of myself, I was part of a larger civilization. I suppose the same could be said of my father, though he was closer to the ritual ways of our Hindu and Indian past. (*Our Universal Civilization* www.nybooks.com)

An authentic identity is part of an authentic culture, which cannot exist in the absence of a great past/ tradition. As the colonial past is invariably one of servitude, brutality and

indifference, it is no wonder that the colonial/postcolonial quest for identity is fraught with obstacles and self-knowledge is painful to arrive at. Because of this obsessive concern with the recovery of the past-a past that acts as a burden, placing restrictions on the construction of subjectivity-Naipaul's prose looks bleak and pessimistic. Fawzia Mustafa notes that instead of resistance and contestation, his fiction offers its readers only "an existentialist epiphany of marginality" (106). Paradoxically, the same contention was echoed by the Nobel Prize Committee, who awarded him the Nobel for "works that compel us to see the presence of suppressed histories." (*Nobel Prize in Literature 2001* nobelprize.org) Naipaul has been often contested by his critics (who notoriously included Edward Said), yet this contestation took place in a context which was inimical to the reception of his prose, in the high decades of postcolonial theory, when political engagement seemed to call for a more actively-challenging attitude on the part of writers from the former colonies. Thus he was judged and interpreted from a perspective that did not do any justice to his fiction.

Naipaul's valuable contribution to postcolonial as well as world literature lies exactly in his unearthing of suppressed histories, histories of people oppressed or erased by centuries of colonization. His intellectual sincerity prevents him from giving the suppressed a voice-and thus his fiction embarks on a journey of discovery and self-discovery that problematizes the past and its carefully hidden secrets. The impulse behind his fiction is the horror (the Conradian horror) one feels towards the discovery of terrible atrocities lying underneath the layers of colonial history (Naipaul's drive is to remove the upper crust in order to reveal what lies beneath). In his Nobel Lecture, Naipaul recounts his visit to the British Museum to read the documents left by the Spanish in Venezuela, documents that testified to the genocide of the Chaguanes Indians (the native inhabitants of Trinidad) at the hand of the Spaniards, following the support they had given the English. The discovery that he had been living on the land of the cruelly murdered Indians came as a shock to Naipaul:

The world is always in movement. People have everywhere at some time been dispossessed. I suppose I was shocked by this discovery in 1967 about my birthplace because I had never had any idea about it. But that was the way most of us lived in the agricultural colony, blindly. There was no plot by the authorities to keep us in our darkness. I think it was more simply that the knowledge wasn't there. The kind of knowledge about the Chaguanes would not have been considered important, and it would not have been easy to recover. (*Two Worlds* nobelprize.org)

In conclusion, any reading of his novels informed by the awareness of his literary purpose will yield better results than the approach favored by many of his critics, who focus on his foreclosure of invention and contestation. Writing on the cusp of decolonization, Naipaul is understandably preoccupied with the issue of how the past is able to shape (and impose constraints) on the future, and his importance as a postcolonial writer resides in an extensive analysis of colonial/postcolonial ills and an attending 'vivisection' of the diseased postcolonial subject, rarely capable of freedom and the attainment of an authentic existence.

Works cited:

Berlin, Isaiah. "Two Concepts of Liberty. An Inaugural Lecture." in Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty*, Oxford: Oxford University Press, 1969

Brereton, Bridget. *Race Relations in Colonial Trinidad 1870-1900.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979

Chakrabarty, Dipesh. "Of Garbage, Modernity and the Citizen's Gaze". *Economic and Political Weekly* vol.27, no.10, Mar. 1992. 541-547

Greenberg, Robert M. "Anger and the Alchemy of Literary Method in V.S.Naipaul's Political Fiction: The Case of the Mimic Men". *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* , vol.2, 2000. 214-37

Kristeva, Julia. "La culture dans le project europeén", French Institute, Elvira Popescu Hall, Bucharest. 23rd September 2014. Lecture.

Mustafa, Fawzia. *V.S.Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Naipaul, V.S. *An Area of Darkness*. London: Picador, 1995

--- . "Our Universal Civilization". 30 October 1990. www.manhattan-institute.org. 14 February 2011 http://www.manhattan-institute.org/html/wl1990.htm

--- . *The Enigma of Arrival*. New York: Knopf, 1987

--- . *The Middle Passage*. London: Andre Deutsch, 1962

---. "Two Worlds" (The Nobel Lecture). "The Nobel Prize in Literature 2001". Nobelprize.org. 9 Feb 2011 http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2001/

Nixon, Rob. London Calling: V.S.Naipaul, Postcolonial Mandarin. New York: Oxford University Press, 1992

Nandan, Kavita. "V.S.Naipaul: a Diasporic Vision". *Journal of Caribbean Literature* Spring 2008. FindArticles.com. 24 May 2011

Ramraj, Victor. "Still Arriving: The Assimilationist Indo-Caribbean Experience of Marginality." *Reworlding: The Literature of the Indian Diaspora*. Ed. Emmanuel S. Nelson. New York: Greenwood P, 1992. 77-85

Simms, Peter. *Trouble in Guyana: An Account of People, Personalities and Politics as They Were in British Guiana*. London: Allen & Unwin, 1966

Trivedi, Harish. "Locating Naipaul: "Not English, not Indian, not Trinidadian". ", *Journal of Caribbean Literatures* Spring 2008, FindArticles.com. 10 May 2011, http://findarticles.com/p/articles/mi_7016/is_2_5/ai_n31505868/

Walcott, Derek."Interview with V.S.Naipaul", in *Conversations with V.S.Naipaul*, Feroza F. Jussawalla, ed., Mississippi: Mississippi University Press, 1997. 5-9

DARIO FO'S SPECTACLE. THE DRAMATIC TEXT AS A "SCORE" DESTINED TO THE ART OF THE ACTOR

Alba Simina Stanciu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Both dramatist and expert in many theatrical departments, Dario Fo creates an original performance, in the middle of a strong artistic phenomenon (dominated by personalities as Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, etc.). The drama created by Dario Fo is, undoubtedly, a „product|" obtained as a result of the huge experience as actor and stage director. His texts are the basis of theatricality (as the italian canovacci from commedia dell'arte), and offer priority to the art of acting. They become dependent on the resources of the histrionic technique, on the „liberties" of improvisation performed in the medieval comical theatre (giullari or the court jester), on grammelot (an encoded theatrical language). Dario Fo recuperates the genuine performative instinct from the medieval theatre, which relies on the actor's technique and on the particularities of the language (dialect, sounds and the musical expression of voice).

Keywords: histrionism, mime, epic theatre, grammelot, carnival, giullare.

Creator al unui spectacol destinat în întregime artei actorului, şi al unui sistem cvasi-abstract de cuvinte ce alcătuiesc textul de spectacol, Dario Fo conturează - prin formula *one man show* - una dintre cele mai energice dar controversate entităţi teatrale ale secolului XX. Teatrul său poate fi privit din perspective diverse, fie aliniat unui curent foarte larg de „culturalizare" a maselor (în stilul lui Habib Tanvir), fie ca manifest politic după principii ale teatrului brechtian. *Performance*-ul său are la bază un contact foarte strâns atât cu clasele lipsite de avantajele educaţiei cât şi cu cele din alte sfere sociale. Este un teatru cu spectacularitate accesibilă, cu apropieri şi congruenţe mentale între performer şi audienţă, fără „distanţele" impuse de arta elitistă. Teatrul lui Fo renunţă la tradiţionalele formule de scenicitate, încărcate, cu recuzită şi cadre decorative. Este un *one man show* care magnetizează audienţa fără artificii scenice, doar prin simpla prezenţă a actorului, care dezbate de la texte din Lenin sau Mao până la poetica propriului său teatru.

Cele mai multe aprecieri teoretice ce privesc teatrul şi teatralitatea spectacolului creat de Dario Fo sfârşesc prin evaluări limitate. Cele mai studiate aspecte sunt cele politice. Însă centrul de forţă este actorul ce oferă o tehnică complexă de manevrare a cuvântului prin resursele histrionului, ce resuscitează ritmul şi causticitatea bufoneriilor medievale. Clovnul vorbeşte despre politică în timp ce re-creează o artă valabilă în orice context istoric. În secolului XX acesta nu poartă masca tradiţională, însă mimica şi gestul sunt antrenate până la abilităţi de transformare şi flexibilizare a performerului în cele mai variate personaje. Trecerile de la un caracter la altul sunt rapide, iar publicul devine martorul unui spectacol total, al situaţiilor dramatice complicate, toate executate doar de un singur actor, Dario Fo.

Cultura europeană este puternic marcată de doi dramaturgi care etalează idei marxiste, Brecht şi Dario Fo. Această atitudine militantă axată pe afirmaţii caustice la adresa claselor

favorizate ale societăţii este prezentă mai ales în Italia (situaţia va atrage nenumărate consecinţe neplăcute pentru Dario Fo şi Franca Rame). Din punct de vedere teatral, Fo apelează la soluţii inovative şi eficiente, ce mizează pe „colaborarea" cu publicul în stilul „teatrului care se creează împreună cu publicul nu pentru public" (Marco de Marinis). Această formulă preia importante elemente din teatralitatea populară medievală, tradiţia bufonilor, adaptată pretenţiilor şi sensibilităţii spectatorului de secol XX aflat în mijlocul unui peisaj în pline zvârcoliri sociale.

Pornind de la un „antrenament" intens în şcoala franceză a lui Jacques Lecoq (*Théâtre du geste et du movement)* de unde se dezvoltă ca actor în direcţia teatrului fizic, a mimului contemporan, Dario Fo recurge la un limbaj teatral propriu unde este inclusă o paletă largă a artei mimului suprapusă rezonanţelor teatrului epic al lui Bertolt Brecht. Fo extinde şi îmbină cele două laturi ale şcolii de mim din Franţa. Umăreşte atât modelul din *pantomime blanche* (Marceau) cât şi şcoala lui Jacques Lecoq care mizează pe cuvânt şi pe expresia vocii, pe muzicalitate, stridenţe şi efecte, pe comicitatea feţei, a musculaturii ochilor şi expresia grotescă în stilul măştilor din teatrul *commedia dell'arte*.

Anul 1968 este un moment de turnură creativă pentru dramaturgul italian. Se desparte de vechile repere oferite de teatrul „oficial" care este şi comercial, considerat o entitate sterilă, lipsită de mesaje şi consistenţă umană. În următorii ani Fo se îndreaptă către zona artei şi teatrului *underground* (fenomen foarte larg în Italia, mai ales în sfera cinema-ului de artă şi experimental). Pune bazele a două companii de teatru sau „cooperative teatrale", *Nuova Scena* şi *La Comune* unde îmbină experimentul, spectacolul ce include *sketch* comic de *varieté* creat în spaţii de tip scene de club, derulat în faţa unui public foarte „relaxat" care asimilează mesajele sale sociale fără eforturi de inteligenţă. Teatrul de pe aceste scene periferice va fi mereu susţinut de o categorie aparte a publicului. Alura improvizată priveşte nu numai arta actorului dar şi scena. Fiecare club şi orice tip de spaţiu sunt pretabile actorului care creează un spectacol doar pe baza propriului său corp, şi din joc inteligent al cuvintelor.

Fo declară în repetate rânduri că este un *fabulatore,* un povestitor care relatează anumite situaţii, detaşat emoţional de evenimente, responsabil cu emiterea de informaţii unui public cu aşteptări variate. Face apel şi la comicitatea din *fabliaux* sau la interpretarea clovnescă în termenii cabaretului, cu trimiteri directe la problemele contemporane. Creează veritabile alegorii politice cu teme de actualitate (anii '70) montate pe structura teatrului medieval. În spectacolul *Mare Pantomimă cu Steaguri şi Păpuşi* apar personaje simbolice (Capitalul, Regele Marionetă sau Dragonul, un reprezentant al muncitorilor revoluţionari, care se va arunca în lupte sângeroase cu forţele puternice şi exploatatoare indicate în piesă). Atenţia asupra luptei este deturnată de ispitele şi tentaţiile oferite de consumerism, de hipnoza produselor accesibile şi de distracţiile ieftine de televiziune, de meciurile de fotbal, care slăbesc impulsul luptător al clasei muncitoare. Spectacolul este bine ancorat în fenomenele *every day*, în condiţiile societăţii de consum. Sunt evidente influenţele din direcţia noului tip de gândire artistică, fragmentarismul (montajul de scenete), rezonanţe ale noilor condiţii de viaţă ale metropolei, efectele mecaniciste ale tehnologiei care re-coordonează şi condiţionează ritmul şi aspiraţiile oamenilor societăţii industriale.

Forţa teatrală - invocată de Dario Fo şi amintită în debutul fiecărui spectacol - este stilul de joc al bufonilor medievali, *giullari,* iubiţi de public dar persecutaţi de autorităţi, cu apariţii foarte asemănătoare cu aceea a actorului Dario Fo în scena europeană a anilor '70. Spectacolul său este o *giullarata popolare,* cu bază într-un text de tip *cannovaccio* în care prioritară este improvizaţia. Este un teatru sub formă de monolog. Bufonul Dario Fo este original însă nu un caz izolat în secolul XX, în sensul orientării poeticii teatrale spre atacul societăţii. Fenomenul îl include pe Jacques Tati, cu al său „teatru teatral" cu inserări de *slapstick.*

Situaţiile scenice înseamnă demonstraţii prin pantomimă, iar Dario Fo oferă nu numai un spectacol ci mai ales, atât cât este posibil, documentaţia istorică (*Manuale minimo dell'attore*). Este interesat de valorile spectaculare existente în sfera *teatro minore*. Absoarbe orice formulă de teatru periferic sau spectacol ce include comic brutal şi vulgar. Dar cea mai importantă sursă vine din direcţia formulelor teatrale transmise fără documente scrise, menţinute doar pe cale orală, existente în zonele rurale ale Italiei (mai ales zona din sud). Tehnica povestitorilor locali (*fabulatori*) va contura stilul şi fizionomia teatrală a spectacolului. Dario Fo elimină orice iluzie a procedeelor scenice, iar audienţa este liberă să evalueze evenimentele construite „la vedere". Aceasta este şi metoda tradiţionalilor *fabulatori*, care oferă în permanenţă demonstraţii prin limbaj corporal. În teatrul lui Fo sunt detectabile şi alte surse teatrale italiene. În lucrarea *Dario Fo : Stage, Text and Tradition,* cercetătorul Joseph Farell invocă studiile folcloristului italian cu o importantă activitate în secolul XIX, Giuseppe Pitré ce invocă termenul *lu cuntu* (istorie, poveste) extras din dialectul perimetrului sicilian, insistând asupra fascinaţiei publicului din Sicilia pentru arta povestirii care implică întreg corpul, cu gesticulaţie energică şi multe exemplificări prin intermediul limbajului fizic. Este prezentă de asemenea arta clovnului „recuperată" în maniera celei practicate în secolul XIX, formulă mai puţin cunoscută, cu documentaţie aproape inexistentă : *pantomime noire* şi Jean-Gaspard Debureau (unul dintre cele mai importante personalităţi ale mimului din secolul XIX, personaj legat de activitatea de la *Théâtre des Funambules*, cel ce a „solidificat" personajul Pierrot cu sensibilitate romantică în „scheme" de pantomimă cu influenţe ale melodramei), sau interesanta mixtură pe care o face Joe Grimaldi între *commedia dell'arte* şi stilul teatral practicat pe scena engleză.

Dialectele sunt folosite după raţiuni teatrale. Energia şi amestecul – folosit până la anularea sensului cuvântului şi ideii dramatice - susţin operaţiuni situaţionale cu o teatralitate densă. Fo invocă limbajul comic *grammelot*, bazat pe *souplesse* (după cum mărturiseşte însuşi autorul), pe o capacitate unică a actorului de desfiinţare a iluziei jocului şi de a trece în modul cel mai lejer şi imperceptibil de la un personaj la altul, de a crea duete, terzete, etc. doar prin propria sa tehnică. Actorul „trăieşte" experienţa completă a tuturor personajelor, trasează situaţii pentru fiecare caracter, particularităţi de comportament, voce şi expresie, creează un eveniment teatral atât coerent cât şi fragmentar, în faţa audienţei, bazat doar pe improvizaţie şi referinţe culturale.

Deşi introducerile montărilor sunt bogate în informaţii culturale şi tehnice privind arta actorului, Fo accentuează mereu poziţia vulnerabilă a histrionului într-un context agresiv, dominat de forţe menite să intimideze exprimările libere. Fo nu este un teoretician însă studiile meticuloase asupra trecutului şi investigaţiile asupra forţei de convingere a misterelor medievale au un impact scenic extrem de puternic. În *Manuale minimo dell'attore.* Fo aduce în prim plan tradiţia comediei italiene. Stilul său apare ca o subtilă continuare a spectacolului creat de comicul italian Ettore Petrolini (stil care poate fi considerat ca una dintre sursele de bază pentru spectacolul caustic al lui Dario Fo), unul dintre primii contestatori ai teatrului „marelui actor" (modelul care domina scena italiană a începutului de secol XX), militând pentru un apariţia unui actor popular, creator al unui spectacol comic accesibil cu o marjă avansată de agresivitate verbală. Fo este de asemenea infuenţat de omul de teatru Eduardo de Filipo (o emblemă pentru teatrul popular napolitan, pentru aplicarea grotescul teatral).

Însă Dario Fo îşi va construi propriul stil, în care prioritar este dialectul şi mixajul lingvistic, o teatralitate specific italiană a cuvântului, din care nu lipsesc sunetele onomatopeice. Argumentele invocate de actor la începutul fiecărui spectacol trasează liniile unei partituri program destinată audienţei care nu rămâne cu aspecte neclare referitoare la ceea ce urmează să se desfăşoare în scenă. Prezintă condiţiile istorice ale histrionului, care a inventat un limbaj codificat, cu accente din toate limbile, ce pare lipsit de sens. Prin acest

procedeu actorii medievali scăpau de cenzură şi alte consecinţe. *Grammelot* înseamnă un limbaj în care claritatea cuvântului este anulată, iar „discursul spectacular" apare în urma unui repertoriu bogat al mimicii şi al unui larg arsenal aparţinând sistemului gestual. *Grammelot* este atât un continuu experiment de readaptare a limbajului comic italian în contextul contemporan, cât pilonul de bază al teatralităţii lui Fo. Tehnica a fost folosită şi în şcoala de la *Vieux Colombier*, la Jacques Copeau la începutul secolului XX ca şi *grummelotage*, metodă dezvoltată paralel cu cercetările asupra artei mimului în spectacolul francez. Însă Fo mizează pe formula veche, autentică, nealterată, practicată în evul mediu şi în special în teatrul *commedia dell'arte*. Însoţea situaţiile (*lazzi*), sau era sugerată în *zibaldoni* (manuale pentru actori). *Grammelot* este folosit de *zanni* (Flaminio Scala, Domenico Biancolleli, etc.) care urmăresc valenţele vizuale declanşate de efectul sonor al zgomotului. Sunt imitate sunete de animale, suprapuse expresiilor corporale zoomorfe (situaţii „fireşti" în *commedia dell'arte* mai ales la Arlechino).

Clovnul perioadei de început a teatrului lui Fo are trăsăturile nebunului de carnaval italian. În *Gli Arcangeli* din 1959 anturajul său este grotesc (războinicul comic Auguste) cu elemente carnavaleşti, *le monde a l'invers*. Acest tip de bufon va evolua către formula matură, în spectacololul creat ca *one man show, Mistero buffo,* cel mai controversat produs al poeticii sale teatrale, unde îmbină blasfemia cu satira, atacă fără reţineri parabole şi texte sacre, şi mai ales Biserica Catolică. Misterul medieval este în mod brutal actualizat, transferat în contextul politic al Italiei anilor '70. Totodată este gândit teatral după reperele teatrului didactic indicat de Brecht. *Mistero buffo* este conjugat cu grotescul comic în maniera *giullari,* pe de-o parte, iar pe de altă parte rezonează cu ideile şi montarea *Misterelor bufe* din avangarda rusă (produs al colaborării Meyerhold – Maiakovski). Structura este menţinută şi adaptată condiţiilor politice şi sociale. Fo explică termenul şi tehnica de joc, etalează mecanismele de producere de teatralitate, se bazează pe modul de receptare raţional care condiţionează aprecierea din partea publicului. Pentru acest spectacol Dario Fo investighează cu meticulozitate „arheologică" texte medievale, parabole expuse în vechile mistere, recuperează sursele cele mai obscure, aducându-le în scena teatrală de secol XX. Caută originalitatea cu orice preţ, dar mai ales autenticitatea histrionului popular, fără artisticitatea „bufonului de curte". Dario Fo oferă răspunsul la aspiraţiile populare, la sentimentul latent revoluţionar, la spiritul de revoltă, la nevoia de a privi sistemele sociale prin prisma deriziunii. Fo actualizează teatrul bufonesc de dinaintea *commediei dell'arte*, autenticitatea „brutală", violentă a comicului medieval pretabilă reprezentării actuale în orice spaţiu ne-teatral (fabrici, instituţii, etc.), destinată unui public ne-sensibilizat de subtilităţile şi rafinamentul artei culte.

Limbajul în teatrul lui Dario Fo înseamnă dialecte şi *padano* (amestecul de limbi şi accente din diverse perimetre ale Italiei şi nu numai) care susţin teatralitatea actorului, sunt transpuse în registrul corporal, stimulând exagerările şi pantomima largă, exemplificativă, excesul de mimă şi elemente demonstrative emise prin intermediul limbajului corporal. *Padano,* efectele sonore create de actant, *grammelot* (din franceză *grommeler* – a mormăi) susţin exacerbarea laturii fizice a artei actorului, sunt procedee prin care se realizează un comic voit „grosolan" prin care sunt portretizate personajele *zanni* (*commedia dell'arte*).

În momentele de „ruptură" a discursului situaţional, în celebrele sale *discorsi,* Dario Fo vorbeşte despre tranformările suferite de *grammelot* odată cu migraţiile actorilor din teatrul *commedia dell'arte* (mai ales în perioada franceză). Acesta exemplifică variantele *grammelot* în limbile moderne (de pildă engleza americană în *The American Technocrat*), mizând mai ales pe reacţia publicului american.

Grammelot este pretabil în orice formulă scenică, de la operă (*Povestea soldatului* de Stravinski din 1978, montat pentru opera *La Scala* din Milano) până la *one man show*. Este favorabil imitării comice a zgomotului modern, de la maşini, la zumzet de fabrică, claxoane,

etc. Este conceput sub forma unui joc naiv care stimulează inteligenţa audienţei, oferă chiar răspunsuri explicative din partea histrionului în timpul spectacolului. Tehnica brechtiană este vizibilă, discuţiile „directe" cu audienţa conduc spre suprapuneri ale momentelor mitice (biblice) cu anturajul politic. Audienţa răspunde, are posibilitatea să creeze - prin reacţiile sale - entitatea vie şi energică a spectacolului. *Mistero buffo* este în acelaşi timp şi un exemplu pentru teatrul epic brechtian. Didacicismul şi „distanţarea" apar în mod alternativ. „Discuţiile" cu publicul fluidizează teatralitatea, apelează direct la latura analitică a audienţei. Personajul cu trăsături de *zanni* (Dario Fo) expune problemele şi erorile de funcţionare ale sistemului (capitalismul) aplicat condiţiilor de producţie din evul mediu. Teatrul lui Fo devine în multe situaţii un teatru de participare, unde se revarsă întreaga energie italiană, într-un ritm ameţitor al derulării cuvintelor, al situaţiilor imaginare sau mimate. Expresia feţei, mimica, gestualitatea creează atât confuzii cât şi trimiteri clare, depăşind eficienţa cuvântului. *Mistero buffo* este centrat în întregime pe complexitatea artei actorului, pe prezenţa sa „simplă", fără accesorii sau recuzită, singur într-un spaţiu auster, lipsit de artificii scenice.

Sunt antrenate resurse tehnice, transformări uluitoare ale fizionomiei, schimbări totale de construcţie mentală, salturi şi contraste, dublate de inflexiuni melodice ale vocii, în grade variate de patetism şi causticitate. Sunt evidente consecinţe ale şcolii lui Jacques Lecoq şi congruenţe cu stilul actorului Jacques Tati, cu personajul *Monsieur Hulot*, prezent într-o serie de filme comice din perioada anilor '50 şi '60 (categoria personajului *balordo* sau neghiobul, variantă franceză a lui Charlie Chaplin, studiat cu atenţie de Fo). Apar teme din *commedia dell'arte*, personajul mereu lihnit de foame, ceea ce oferă un potenţial pentru expresii şi gesturi (la fel ca în *commedia* Renaşterii când mâncăii sau listele de mâncare şi de vinuri erau extrem de apreciate de audienţă), favorizând creativitatea limbajului *grammelot*, cu sunete exagerate ce sugerează momentul când personajul înfulecă şi înghite.

Piesa-spectacol *Mistero buffo* este concepută sub forma unei colecţii de fragmente (fie biblice, fie din texte recuperate de Dario Fo din secolele XIV şi XV). Parabolele sau miracolele sfinţilor sunt expuse în formulă grotescă : *Povestea lui St. Benedict din Norcia, Masacrul Inocenţilor*, etc. Apar „moralităţi" cum este cazul piesei *Moralitatea orbului şi schilodului* (text de Andrea della Vigna) în care teatralitatea este gândită ca manifest împotriva societăţii capitaliste. Este vorba de o fabulă a refuzului oricărui miracol de vindecare, doar pentru a nu aparţine clasei muncitoare şi pentru a nu avea o viaţă dificilă destinată muncii. Este indicată în piesă dezvoltarea unei industrii a handicapului în noua societate. Un alt fragment, *Căsătoria de la Cana,* etalează o atmosferă „păgână" şi orgiastică, în care imaginile şi sugestiile situaţionale (un beţiv care "jumuleşte" aripile unui înger) sunt expuse ca blasfemii „brutale". *La nascita del giullare, Naşterea lui Villeyn* (text de Matazone da Caligano) mizează pe o tehnică a actorului centrată pe mixturi interpretative între *villano* şi *giullare*. Fo explică în timpul spectacolului (în *interventi*) particularităţile acestor două formule de joc şi relaţiile dintre ele, trasând istoria acestui fenomen de la primele apariţii medievale. *Învierea lui Lazăr* este o complexă demonstraţie histrionică, o temă cu un grad maxim de dificultate la nivel tehnic interpretativ, în care Dario Fo interpretează şaisprezece personaje. Foloseşte o paletă largă de nuanţe vocale, de transformare de mimică, şi mai ales de improvizaţie. Momentele silenţioase sunt atent calculate, accentuează energia şi magnetismul spectacolului. Sunt urmărite cadenţele vocii şi jocul şoaptelor, salturi către *grammelot* şi comic grotesc. Evenimentele se derulează în ritm alert, în care este menţinută o relaţie „strânsă" cu audienţa. *Povestea unui Tigru* (*La storia delle tigre e altre storie*), fragment adăugat în 1980 din *Mistero Buffo* vorbeşte despre fenomenul *cinema*-ului care accelerează înstrăinarea umană, în timp ce teatrul mizează pe nevoia de existenţă colectivă şi participare. Povestea este simplă, despre un soldat rănit şi o tigroaică care îi va învăţa pe oameni să ragă (moment prielnic pentru Dario Fo de expunere a complexităţii limbajului sonor, a expresiilor corporale cu mişcări şi sunete animalice).

Meritul teatral al lui Dario Fo este actualizarea teatrului popular, reconstituirea unui stil de interpretare prin folosirea şi amestecarea dialectelor (provençal, napolitan, bolognez, etc.). Activează sensibilitatea şi orgoliul naţional, stimulat să ia poziţie împotriva structurii capitaliste (mai ales din zona italiană). Foloseşte texte originale, vechi, medievale mizând pe efectul educativ (mai mult persuasiv) al fabulei. Restaurează carnavalescul medieval, unde râsul histrionului sfidează cruzimea şi poziţia în faţa morţii.

Deşi Dario Fo apare în prim planul literaturii mondiale, în mare parte datorită premiului Nobel din 1997, acesta este un histrion, un bufon. Actorul oferă variante interesante ale interpretării bufoneşti, *giullare dell popolo*, expune situaţia bufonului în carnaval. Spectacolul său este echivalentul anarhiei, nebuniei. În carnaval nebunul este executat, iar Dario Fo îşi va asuma acest risc, de a fi „nebunul" propriului său spectacol. Teatrul lui Fo este un produs atât al şcolii franceze cât şi al tradiţiei teatrului italian, ce se distinge prin originalitate, acumulează, prelucrează şi continuă arta mimului în secolul XX.

Bibliografie

CAPPA, Marina, NEPOTI Roberto, *Dario Fo,* Gremese Editore, 1997.

FARELL, Joseph, SCUDERI, Antonio, *Dario Fo: Stage, Text, Tradition,* SIU Press, 2000.

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1997.
MARINIS, Marco de, *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del battello ebbro, 1997.

MITCHELL, Tony, *Dario Fo: People's Court Jester*, A&C Black, 2014.

NICOLAE BALOTĂ, CAIETUL ALBASTRU – *A WAY TO THE SELF*

Mirela Dredeţianu, Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș

Abstract: Compared to André Gide's courage, who had no shame in the discrepancy between the deep and the shallow ego, Nicolae Balota's Cietul albastru (Blue Notebook) is organized as a data warehouse with no rift between the shallow and the deep facet. A drawer literature, apparently with a fantastic story (lost, found, re-written), the diary is a way of understanding the conservative Nicolae Balota at twilight, by using a diary written in his youth.

This is not a journal in which the author flatters himself, nor is it a narcissist or compensatory diary, but simply a diary in which anxieties are removed, and individual as well as utopian and historical coloring are refused. Information on the status of the librarian, researcher, university professor, even if spontaneous, lack deliberation and detail, and the Blue Notebook lacks the strategy of pace and despair. The ludic is not linked with infinite polishing of the text, rather with the ability to discover what is authentic in one's own autobiography. There is here a time of experience and one of remembering, but initially, for Nicolae Balota, the diary was secret and its transformation into an act of public destination requires, necessarily, the interventions he termed Remember, while we have termed them threshold-curtains.

Although he seems a romantic, the author regards himself from the outside and the saved diary functions neither as release, nor as rescue, but is a secondary creation, without tragedy, and without being pushed by reason or idolatry reasons. Secrecy seems an accident and the space between history and writing, increased in interventions noted in Remember, is but a piece of evidence. Compared to ID Sîrbu's diary, where the author builds aphorisms and ironic portraits, we see that the rules are totally different with Nicolae Balota. His writing seems an initiation creation and, despite all its theories, the diary without large breaks, is written for himself. The artistic and the human ideal are not too clear, nor challenging, but it is certain that motivation is ethical and only later psychotherapeutical, and finally aesthetical and religious. We believe that his diary is a spiritual exercise through which, apparently secretly, the author, would rather be a writer thant a critic.

Keywords: diary,labyrinth, curtains-initiation thresholds.

Încă din 1981, Eugen Simion demonstra, în *Întoarcerea autorului*, cât de important este, pentru un critic literar, să parcurgă jurnalul intim al scriitorului cu care se confruntă. E.Simion observa că există două peronaje în orice jurnal, unul care apare drept emblema autorului reprezentativ, altul ascuns printre rânduri. Faţă de curajul lui André Gide, care nu se mai ruşina de discrepanţa dintre eul profund şi eul superficial, *Caietul albastru* a lui Nicolae Balotă se organizează drept un depozit de date în care nu apare o ruptură între faţeta superficială şi aceea profundă. O literatură de sertar, aparent cu o poveste fantastică (pierdut, regăsit, re-scris), jurnalul reprezintă un mod de a-l înţelege pe conservatorul Nicolae Balotă, în timpul crepuscular, cu ajutorul unui jurnal scris în tinereţe. Marile pauze sunt depăşite cu ajutorul unei întoarceri deliberative asupra timpului trecut, întoarcere realizată prin re-scrieri

şi re-interpretări ale momentului anterior. Interesant este că autorul se refugiază în intimism, şi la vârsta tinereţii, şi la aceea a maturităţii, cu toate că noi admitem că secretul ordonator ţine de imaginea unui om ce-şi refuză viaţa, şi în exterior, şi în intimitate, preferând să-şi asume, pe rând, măştile preluate din cărţile altor autori.

Nu este vorba de un jurnal în care autorul se flatează pe el însuşi, nu este vorba nici de un jurnal narcisiac, sau compensatoriu, ci, pur şi simplu, este un jurnal în care se extirpează angoasele, se refuză coloratura individuală, alături de aceea utopică şi istorică. Informaţiile asupra statutului de bibliotecar, de cercetător, de profesor universitar, chiar dacă sunt spontane, sunt lipsite de deliberări şi de detalii, iar *Caietului albastru* îi lipseşte strategia ritmului şi a disperării. Elementul ludic nu ţine de şlefuirea la infinit a textului, ci de capacitatea de a descoperi ceea ce este autentic în propria autobiografie.

Aici intervine părerea noastră, o mică teorie care sugerează, că refuzând să coboare în pivniţele eului profund, refuzând să ţină seama de adolescenţi şi de femei, sau să noteze pagini crude, autorul refuză confesiunea şi creează un roman al pudorii. Pe scurt, Nicolae Balotă refuză atât infernul cât şi paradisul, descoperind doar purgatoriul. Jurnalul său are foarte puţini structuri de eseu şi de comentarii ale libidoului, precum şi comentarii ale metaficiculuі, *Caietul albastru* fiind un jurnal despre implicarea cu luciditate în lumea creatorilor.

Cu toate că pare un romantic, autorul se priveşte pe sine din afară, iar jurnalul salvat nu are funcţia nici de eliberare, nici de salvare, ci este o creaţie secundară, fără tragism, şi fără a fi împins de motivul amoros sau de acela idolatru. Clandestinitatea pare un accident şi spaţiul dintre istorie şi scriitură, mărit în intervenţiile notate în *Remember*, nu este decât o mărturie. Scrisul său pare o creaţie iniţiatică şi, cu toate teoriile sale, jurnalul, fără mari pauze, este scris pentru el însuşi.

Caietul albastru este organizat în două părţi distincte cu trimiteri simbolice, pe care le simţim oarecum similare cu acelea ale lui Goethe din *Poezie şi adevăr*, împărţire simbolică între *Timpul mort* 1954-1955 şi *Remember* 1991-1998. În 1998, autorul se ocupă de el, de Nicolae Balotă, drept subiect constructor al întregii serii de cuvinte la care ne vom referi noi.În *Caietul albastru*, el, omul, se priveşte dinlăuntru şi îşi propune o rezolvare infinită şi antitetică a propriei poveşti.

În încercarea de a vorbi despre lumea pe care a cunoscut-o, autorul aduce mărturii, documente şi concluzii asupra modului în care s-a format ca ins prin intermediul lecturii; cu alte cuvinte, apare o răsturnare spectaculoasă de planuri, o încercare de anamneză a structurilor de rezistenţă şi o încercare de amnezie a ceea ce era structură de suprafaţă. Fotografia triumfătoare de la sfârşitul volumului II rămâne o replică faţă de fotografia „istorică", întâmplătoare, cu Lucian Blaga, cu Şt. Aug. Doinaş, I. Negoiţescu, I. D. Sîrbu.

Caietul albastru conţine, în volumul II, la pagina 543, un epilog. Autorul vede (în regăsirea caietului după 9 ani de detenţie, 12 ani de peregrinări în străinătate) semne ale ieşirii din labirint. Salvatorul caietului, I. Negoiţescu, susţine că Nicoale Balotă este „singurul prieten adevărat"[1] Nu întâmplător e vorba de o strategie de scriitură utilizată de romantici şi de semioticianul U. Eco în romanul *Numele trandafirului*, unde ordinea literară e autentică şi plină de nuanţe.

Termenul de „jurnal intim" a apărut abia în secolul al XIX-lea, în engleză fiind folosit cuvântul *diary*, din care s-a ajuns la diarist. În 1946, Tudor Vianu discuta literatura subiectivă şi o punea alături de reflecţia morală, de meditaţie asupra intimităţii. Întrebarea este: „Pentru cine scrie jurnalul Nicolae Balotă?" Întrucât îl admira pe Montaigne, ale cărui *Eseuri*, din

[1] Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, vol.II, Universal Dalsi, 2000, p.543.

1580, arătau că materia primă este propria lui personalitate, putem afirma că Nicolae Balotă scrie un jurnal datorită culturii, datorită unei filosofii existenţiale, datorită nevoii de a face bilanţul.

Experienţa socială a intrat într-un topos de manuscris regăsit. Real sau imaginar, *Caietul albastru* funcţionează drept un instrument revendicativ, o provocare ce scapă oricărei explicaţii şi care sugerează un statut de excepţie pentru autorul jurnalului.

De altfel, privirea celui întors, înspăimântat, cu un „necessaire vechi" conţinând cărţi, se opreşte asupra torţionarului cu „ochi spălăciţi, indiferenţi". Spaima călătorului urmărit de Securitate, în vagon, rămâne una dintre cele mai frumoase pagini în care se sugerează modul de a exista în anii postbelici. Fiecare descriere capătă o semnificaţie simbolică, precum scenele din dreptul mausoleului, scene în care „credeam că invoc în joacă Gloria şi evocam, fără să ştiu, Moartea"[2]. Tot simbolică ni se pare scena în care autorul se priveşte în oglinda de la toaletă, scena pe care o reia peste 7 ani, atunci când nu se mai poate recunoaşte.Jurnalul aşezat în plasa trenului după arestare şi modul în care i se pun lui Nicolae Balotă ochelarii de soare reprezintă intrarea din lumea gloriei în lumea morţii.

Structura prologului e foarte bine făcută, pentru că, în spatele lipsei privirii, în spatele ochelarilor, se zbat morţile celebre din epocă. Caietul gros, cu scoarţe tari, albastre, metamorfozat în jurnal, repertoriu, note, însemnări, reprezintă coloana vertebrală, reală sau imaginară, a acestui jurnal, scris pentru prieteni, pentru sertar, în timpul mort. Un student înfricoşat a salvat caietul, l-a anunţat pe I. Negoiţescu şi i l-a dat mamei lui Nicolae Balotă.

Jurnalul se raportează la perioada pe care am numit-o bucureşteană, cu un *Remember* informativ în 1996, apoi, întorcându-se în 1954, la rătăcirile labirintice în casa Soranei şi aceea a lui Dominic Stanca. Se poate vedea construcţia lui prin dubla privire, de data aceasta, nu doar a unuia şi a altuia, ci şi a unui ins împărţit în timp de 30 de ani.

Imaginile despre relaţiile dintre Nicolae Balotă şi G. Bogdan-Duică, văzute prin prisma unui copil, creează o perdea, în care anxietatea „epurărilor" e mereu îndepărtată de eleganţa stilistică a autorului. Fără să aibă o memorie a resentimentelor, Nicolae Balotă face trimiteri la perioada „Almanahului literar", precum şi la momentul re-scrierii jurnalului la Paris.

Rupturile atemporale din *Caietul albastru* din 1954 reprezintă o modalitate interesantă, făcând trimiteri atât la spiritul acelor ani, cât şi la nevoia noastră de curăţenie vizibilă în clipele

de distanţare:”İmi spun uneori,în clipele de elan încrezător:dacă am fi în stare să ne aşezăm în faţa Luminii şi am reuşi să ne golim fie şi numai într-un punct infinitezimal conştiinţa, prin transparenţa acesteia am fi năpădiţi de lumina Adevărului şi a Iubirii. Danezul are dreptate: boala ce ne duce spre moarte este disperarea. Dar unul dintre simptomele bolii spre moarte este refuzul Adevărului, este minciuna esenţială."[3]

Emblema purităţii o reprezintă Monseniorul Ghica, mort în închisoare şi convins că moartea este marele act al vieţii. Ceea ce este marcant în personalitatea lui Nicolae Balotă rămâne ingeniozitatea articulării, prin „*enjambement*" în text (*replica conformistului Bogdan-Duică fiind figura luminoasă a Monseniorului Ghica).*

Glisările amintirilor reale sau construite seamănă cu mişcările de „du-te, vino" din îmbinarea roţilor de tren, întrucât tulburătoare sunt tipologiile prietenilor din jurul lui Nicolae Balotă, începând cu aceea a lui Negoiţescu, Nego, cultivator al unei moderne *ars amandi.*

[2] idem, *ibidem,* vol.I, p.17
[3] idem, *ibidem,* pp.54-55

Se poate afirma că, în paginile scrierii intime, Nicolae Balotă acceptă sinceritatea confesiunii, exactitatea şi credibilitatea, dar scrie baroc, bizuindu-se pe descoperirea a ceea ce înseamnă frumosul şi adevărul în cadrul unui ins convenţional. Caracterul fragmentar oferit de discontinuitatea vieţii este accentuat de capitolele intitulate *Remember*, care ar pune accentul pe o structurare detaşată. În realitate, fragmentarismul reprezintă, conform textului lui Eugen Simion, o succesiune de nouă principii:

„Pe scurt: fragmentarismul reprezintă în jurnalul intim mai multe lucruri deodată şi separat:

1). o formă de scriitură specifică; o formă glisantă, o fugă de la o formă la alta, o proză subiectivă în care eu vorbeşte adesea despre sine ca şi când ar fi vorba de altul, de el...Barthes foloseşte deliberat în autoficţiunea citată mai înainte această ambiguitate a pronumelor personale (trecerea neanunţată de la je la il)...

2). un instrument al cunoaşterii de sine,

3). un instrument de percepţie şi de înregistrare a lumii din afară (Le dehors, lumea ce ne poartă),

4). o respiraţie a spiritului confesiv,

5). o imagine a lumii exterioare şi o imagine a lumii ca atare,

6). un mod suplu de a marca ritmurile timpului subiectiv în raport cu orologiul cosmic...

7). o provocare a operei (care este terminată, închisă, perfectă) şi o consolidare a Albumului (un text potenţial, elastic, imperfect, neutru, fără stil),

8). succesiunea aritmică a fragmentelor dă sugestia că discursul confesiv poate curge la infinit sau se poate opri chiar mâine, că ritmurile lui sunt, în fapt, imprevizibile,

9). practica fragmentului este relativ uşoară, mai uşoară oricum decât practica literară curentă, ea poate asocia mai multe genuri şi, refuzând convenţiile, poeticele constituite, îşi creează propria poetică şi propria structură."[4]

Jurnalul intim al lui Nicolae Balotă respectă un pact ascuns, acela al regularităţii cotidiene, ca punct de plecare al *Caietului albastru.*

Însemnările din epoca apropiată publicării *Caietului albastru* sugerează că, în confesiunea sa la persoana I, din prima parte, lipseşte detaşarea; de aceea textul e intitulat *Caiet* nu *jurnal*, ambiguitatea fiind rezolvată prin inserţia timpului recitirii jurnalului. Această fază o numim o fază a perdelelor-praguri iniţiatice, perdele pe care Nicolae Balotă le pune voit pentru a evita o lume ternă, fără culoare.

Imaginea Monseniorului Ghica, împreună cu a lui Ion Negoiţescu, trimite la o faţetă ascunsă a eşecului seducătorului sedus. Avatariile conversiunii lui I. Negoiţescu la catolicism, precum şi experienţele fostului asistent universitar, plecat de la Cluj la Bucureşti, experienţele cu „oamenii de la cadre", ce reprezintă un „du-te vino", mai mult sau mai puţin zgomotos, împreună cu Remember-ul doamnei Bogdan-Duică şi al lumii colegilor de la liceul clujean „George Bariţiu", explicaţiile economice ale relaţiei cu oraşul Bucureşti reprezintă un fel de note de subsol, memorialul reprezentând nu doar o falie, ci şi o explicaţie, o re-lectură a faptelor petrecute cu 20 de ani mai târziu.

Revenirea la lumea gay formează fundalul pe care e mereu proiectată imaginea propriului eu. Explicaţiile despre scrisori neprimite şi reprimite sunt mici volute graţioase care

[4] Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim Exista o poetica a jurnalului?*, Univers enciclopedic, Bucuresti, 2001 pp.99-100

stabilesc tipul de structură al jurnalului. Semnele misterioase par, în 1954, uşor refăcute. Sigur că există o încercare de a descoperi dăruirea de sine, metanoia, conversiunea totală şi spectacolul plictisitor al lumii construite e din când în când rupt de imaginile minciunilor epocii (Iuda Tito, călău şi trădător). În 1954, autorul e împărţit, e scindat între poziţia eroului căutător al tainei morţii şi poziţia tânărului doritor de peregrinări pentru a se stabili în lumea bucureşteană. Acest drum, de la Cluj la Bucureşti, reprezintă, după anul 1949, o a doua ruptură.

O fază iniţiatică va fi închisoarea, o alta Lăteşti, în ianuarie în 1963, dar sigur scopul lui Nicolae Balotă este de a descoperi „cultura de catacombe", subterană, nu atât a lui însuşi, cât aceea a epocii, în lăzi mizerabile, în depozite secrete cu tomuri filosofice şi opuri teologice.

Perdelele-praguri iniţiatice continuă: aceea cu lacrimile, apoi aceea cu *Farmacopeea Scandinavică* fiind urmate de perdeaua cu Medeea. Aici este, probabil, relaţia de profunzime a omului Nicolae Balotă cu propriul său destin. Medeea este o eroină tragică, *hybrisul* ei constă în faptul că îşi ucide copiii, aprinde palatul, alungă bărbatul, întrucât a dorit să fie infinit iubită.

Credem că perdelele-praguri marchează literar diferitele etape iniţiatice, cum e aceea a coborârii lui Orfeu în Infern, coborâre cu trimiteri în plan real la întâlnirea cu doctorul Ţoiu, cu doctorul Stanca sau cu Ovidiu Constantinescu. Principiul jurnalului ţine de pactul cu ordinea zilnică. Această ordine oferă nu numai o marcă a timpului istoric, ci şi un fel de protecţie pentru jurnalist. Interesant e că Nicolae Balotă se sperie să facă literatură şi, alături de anumite scrupule etice, apelează la o suspendare a clauzei temporare, introducând o viziune peste patruzeci de ani, ceea ce ar însemna acceptarea unui adevăr trăit prin intermediul timpului în adolescenţă şi retrăit în timpul matur.

Jurnalul seamănă puţin cu *Jurnalul fericirii* a lui N. Steinhardt, dar nu ne interesează atât viaţa reală, cât modul autorului de a lucra cu ajutorul „*buclelor*". Relaţia între înfricoşător şi profetica sacrului (*horrendum şi mirabile*) reprezintă axul pe care se învârte labirintul lui Nicolae Balotă. În partea lui pozitivă, cea referitoare la siajul Monseniorului Ghica, stă nu doar familia Şora, familia I. Chinezu, ci şi Tudor Vianu şi Edgar Papu, pătrunşi de spiritul de toleranţă.

Într-un fel, jurnalul acesta sfâşiat de *Remember* reprezintă un an fixat în timpul mort, dar timpul mort reprezintă relaţia cu „demonia", cât şi pe omul Nicoale Balotă, sau viaţa societăţii bucureştene, iar imaginile groteşti ale personajelor, probabil, reale (Nelly, sau a lui C.) sunt fundalul pe care se dezvoltă o altă temă perdea-prag: Robinson Crusoe.

Imaginarul e proiectat pe relaţia dintre bine şi rău, realizată nu prin referiri la propriul destin, ci prin referiri la destinul libertăţii sau la diferite părţi ale lumii pline de steluţe rătăcitoare în care, din când în când, străluceşte Nego sau Ion Omescu, în care este prins Ştefan Bezdechi terorizat de Xantipa lui.

Un alt prag la care ne referim e reprezentat de perdeaua iniţiatică a oglinzii relaţionată cu Osiris, enigma oglinzii negre care îl obsedează pe Nicolae Balotă. Aproape toate treptele labirintului au fost făcute sub semnul ochiului iniţial al securistului care supraveghează lumea din exterior, sau a eului care priveşte lumea exterioară, încercând să se privească pe el.

Încercăm să segmentăm metodic jurnalul pentru a descoperi principiul nemărturisit al iniţierii omului Nicolae Balotă, în raport cu evenimentele importante din biografie. Avându-se pe sine ca obiect al discursului, în funcţie de grupurile sociale şi istorice, Nicolae Balotă nu poate comenta etapele iniţiatice la care este supus. Credem că, în momentul maturizării din 1955, se află trecerea de la adolescenţă spre maturitate. Oglindă a istoriei, prima etapă a jurnalului se termină în 1953, o dată cu moartea lui Stalin. Pragul de trecere este marcat şi de

un element cosmic, marele viscol din ianuarie-februarie 1954 şi de o relaţie specială cu grupul cerchiştilor, atunci când Eta Boieriu a sugerat o sinucidere colectivă. În acest timp începe coborârea în infern, *ad inferos*, un fel de drum de tip deşert, o coborâre ca ascensiune.

Drumul din deşert reprezintă, pentru Nicolae Balotă, „o ascensiune grea şi îndelungată"[5], coborârea drept ascensiune refuzând:

întoarcerea din copilărie;

refugiul în boală;

refugiul în artă;

refugiul în contemplaţie

refugiul în mască;

Pentru Nicolae Balotă, ascensiunea începe în clipa în care a dispărut frica, a refuzat minciuna, a acceptat clarviziunea, a descoperit libertatea drept un tot invizibil; toate acestea pot fi prinse în adevăratul antidot care este Sacrificiul.

După perioada iniţială a neofitului, o perioadă de rătăcire prin labirint, urmează o a doua etapă, de ucenicie în iubire şi în acedie, melancolie, nostalgie. Într-un fel, în etapa de ucenicie, se naşte pasiunea de a trăi prin scris. Această etapă iniţiatică stă sub semnul lui *ordo amoris*, ordinea iubirii.Partea a doua a iniţierii din 1955 reia rătăcirile labirintice din prima parte cu referiri la concepţia erotică a lui Sade, replică la *acedia* sau replica misterului oferit de existenţa lui Parsifal. Aici stă fraza esenţială care explică pasiunea lui Nicolae Balotă de a scrie, dorinţa de a transforma existenţa în scris, de a metamorfoza viaţa şi obiectele, Dumnezeu şi fiinţele, cărţile în alte cărţi: „Am ajuns la vârsta (dacă este vorba doar de vârstă) când îmi dau seama că trebuie să scriu totul, adică să preschimb toată viaţa în scris. Cred cu adevărat că totul poate fi şi trebuie scris, că pot scrie orice. Pot transforma orice piatră inertă în cuvânt viu. Dar, înţeleg tot mai mult că nu pot scrie decât coborând până în străfundul abisului."[6]

Dacă la începuturile sale ucenicul oscila între două elemente fundamentale, războiul şi pacea, în a treia etapă iniţiatică, atunci când devine un iniţiat, personalitatea adolescentului se asociază cu alte fantasme. Procesul fundamental de transformare se datorează existenţei Monseniorului Ghica, cu toate că faptele istorice nu sunt repovestite, ci doar afirmate. Nicolae Balotă transcrie ceea ce i se întâmplă, face foarte puţine portrete şi evită confesiunile, marcând doar etapele existenţiale. Există aici un timp al experienţei şi unul al rememorării, dar, iniţial, pentru Nicolae Balotă, jurnalul era secret şi transformarea acestuia într-un act de destinaţie publică cere, neapărat, intervenţiile pe care le-a numit *Remember*, iar noi le-am numit praguri-perdele. Aici intervine şi o sinceritate de rangul al II-lea, un artificiu al sincerităţii, structura etapei aceluia care a devenit iniţiat fiind o structură spiralată.

Mişcările în spirală, din prima etapă iniţiatică, sunt reluate prin imaginea celor din cercul „Saint-Vincent-de-Paul" a Monseniorului Ghica, comentându-se diferitele bolgii, relatia :

cu divinitatea;

cu filosofia;

cu societatea;

cu eul;

cu scrisul - putere ascunsă;

[5] Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, ed. citata, vol.I, p.201
[6] idem, *ibidem*, vol.I, pp.259-260

cu fecunditatea tăinuită.

Autorul uită că scrie o povestire, el caută mereu câteva taine şi întâlnirile cu Nego, Dinu Pillat sunt relatări cuminţi despre o viaţă neobişnuită, dar în nici un caz îngrozitoare sau înspăimântătoare. Sentimentul de a fi intrat în *Castelul* lui Kafka pare mai degrabă un sentiment literar, iar întâlnirile cu personalităţile epocii, Eta Boeriu, Niculescu, Dinu Pillat, Maliţa, Drimba, Ica Pop, Emil Petrovici, Alexandru Roşca, par doar rupte de explozia luminoasă a imaginii lui L. Blaga cu zâmbetul lui „Tao"[7]. Lucian Blaga şi Constantin Daicoviciu, precum şi pasionatul profesor Alexandru Borda, alături de Nicolae Mărgineanu sunt priviţi, în 1990, cu ajutorul ocheanului oferit de Universitate şi de zbaterile unora de a rămâne „prin trădări" la Universitate.

Desele reveniri la *Remember* arată o neîncredere a lui Nicolae Balotă în „potecile" din 1955. Un eveniment important îl reprezintă luna martie, când a căzut „Roller"[8], sau filmele despre Gulliver, în care Nicoale Balotă caută simboluri ale păcatului din epocă.

Cele două voci, din 1954 şi din 1994, nu au nimic cvasi-ironic, sunt lipsite de ură, sunt lipsite de contradicţie şi sunt mult prea lucioase, polizate. Prea multe dintre informaţii sunt verificabile prin concepţii filosofice şi literare şi, în permanenţă, discursul lui Nicolae Balotă pare convenţional, circumstanţial, estetizant şi teoretic. Nu e vorba de nici o descumpănire, de nici un reproş, sau de o eventuală falsitate, este vorba de un „daimon" pe care l-am numi distanţarea faţă de viaţă cu ajutorul surâsului complice, ce ar coagula un adevăr fără discontinuităţi, ruptura din Remember omogenizându-l sau răvăşindu-l.

Modelul pe care îl generează Nicoale Balotă rămâne unul practic cultural: valoarea independentă a dreptului de a citi, valoare din care decurge dreptul de a scrie. A trăi înseamnă, pentru Nicoale Balotă, a scrie, iar a scrie înseamnă o referire la poziţii metafizice, filosofice, politice, ideologice .

Se poate observa toleranţa religioasă acceptată în relaţiile lui Nicolae Balotă (*relaţii cu ungurii, evreii, germanii*) dar şi un succes şi un triumf semnificativ al românismului, înţeles ca un efect de echidistanţă faţă de toate câmpurile de acţiune: artă, ştiinţă, politică .În plan metafizic, suferinţa individuală presupune o înţelegere a sadismului social în care discursul populist-comunist e simţit nu atât ca un balaur destructiv, cât ca o structură a destinului, a moirei, care presupune un imaginar literar acceptat drept virtute, precum modelul lui Orfeu, al Medeeii, al lui Avraam.

Nu am descoperit, în *Caietul albastru* al lui Nicoale Balotă, nici o teorie a evoluţiei, căci decupajul viitorului, aproape inexistent, presupune o rămânere în prezent, în bibliotecă, şi o re-scriere a lecturilor în sens larg umanist.

Virtutea esenţială în scrierea intimă a lui Nicolae Balotă, jurnalul intitulat Caietul *albastru*, este suita de informaţii autobiografice şi senzaţia că tot ceea ce scrie autorul este realizat prin bună credinţă, prin sinceritate, fără orgoliu. Rolul pe care îl joacă eul de suprafaţă se suprapune rolului jucat de eul de profunzime, sinceritatea neputând fi falsificată decât de buna cuviinţă, de elementul decorum. O altă caracteristică a acestui jurnal este legea prudenţei şi existenţa unei retorici a cruzimii. Lipsa elementelor dure sugerează că, uneori, trăirea autorului este marcată de exigenţele buneicuviinţe şi de dorinţa de veridicitate. Confesiunea sa are un dublu filtru: în afară și înlăuntru.

În acest dialog dintre *Caietul albastru*, scris între 1954-1955, comentat prin intermediul *Remember*-ului din 1996-1998, se înserează operele ştiinţifice, vocaţia tragică a autorului ascetic, doritor de *acedie*, sau împătimit de ea, admirator al uransimului, fără a intra

[7] idem, *ibidem*, vol.I, p.357
[8] idem, *ibidem*, vol.I, p.458

în el, şi, în ultimă instanţă, un personaj ce se oglindeşte în eternele ape ale altor scriitori, încercând să descopere, în mişcările valurilor, propria sa faţetă, mai mult sau mai puţin autentică, dar, sigur, etică, estetică şi religioasă greco-catolică.

Imaginile grupului de prieteni se conturează pline de farmec şi seducătoarele întâlniri în lumea teatrului reprezintă, ca şi altă dată, perdele-praguri, cu toate că iniţierea în timpul mort se face acum cu ajutorul căutării nu în lumea reală a partenerei, ci în lumea literară. *Remember,* din 1993, comentează nu doar despre limbă şi bilingvism, nu doar despre polingvismul maghiar şi german, cât preferinţa pentru limba franceză. Poveştile despre relaţiile lingvistice pregătesc cursa comodă a imagini vieţii zilnice din Bucureştii anilor 1955. În acelaş an, Nicolae Balotă propune o acţiune de revigorare a bisericii catolice, revenind mereu la imaginile privitoare la lumea lingvistică. Reîntâlnirea cu lumea Clujului şi cu Magistrul Blaga îl face pe Nicolae Balotă să reia manuscrisele din ultimii 10 ani. Reamintim titlurile lor, întrucât e evident că multe dintre virtuţiile *Caietului albastru* sunt prinse în aceste titluri: **tragic, exerciţiu, polemos, pax.**

Jurnalul este foarte puternic organizat pe căutarea lui Agape, dragostea creştină, şi, pentru întâia oară, Nicolae Balotă comentează filocalia: „Eros: o artă, o tehne misterioasă, activitatea prin care faci tot ce poţi (moral sau imoral) pentru ca să te iubească. Nu mă gândesc desigur la agape, la caritas, în care nu este artă, nu este facere, ci dăruire. În iubirea profană, spre deosebire de iubirea sacră raportul primordial este de putere"[9] În această a treia etapă iniţiatică, relaţia eului cu sinele profund e mult mai puternică: „Avem toate vârstele în noi."[10] Toate sensurile cuvântului îl obsedează şi astfel Nicolae Balotă caută „lepădarea de sine."[11]

Dacă într-adevăr jurnalul nu este re-scris şi însemnările din 1954-1955 sunt reale, o lectură psihanalitică ar sugera că toată a treia etapă rămâne o pregătire pentru ultima eliberare de sine. Părerile despre scrierile criticilor (V. Streinu, T. Vianu, Ş. Cioculescu, E. Papu) sunt destul de acide, dar importantă rămâne aventura, cu un caracter mai mult sau mai puţin pasager, precum şi încercarea de a descoperi ce ar însemna pentru el "Cercul".

Într-un *Remember* 1991-1997, Nicolae Balotă face portretul lui Radu Stanca şi al spectacolului baladesc, cu preacunoscutul text *Corydon*. În 1955, Nicolae Balotă crede că eroarea capitală a modernilor a fost dispunerea culturii în acelaşi plan cu religia. Moartea dionisiacă, legea trupului cu legea minţii îl obsedează în epocă şi scrierea Memorandumului constituie o dilemă, un examen al conştiinţei. În articolele din *Remember,* peste 40 de ani, lectura internă a omului Nicolae Balotă este preocupată de accepţia unei forme echilibrate care se amplasează egal, indiferent de dramele intelectuale, din 20 în 20 de ani, în planuri echivalente.

Amintirea de la celula îngheţată de la Malmaison, 1956, taie mereu drumul iniţiatic din a treia etapă, îndreptat spre ultima bolgie. Etapa iniţiatică de intrare în clasa ultimă a infernului, spre care coboară Orfeu, pare realizată de frigul (*ultima bolgie a infernului presupunea îngheţul trădătorului*) din celula de la Malmaison, dar mai ales de alianţa cuvintelor, care marchează dorinţa inconştientă a lui Nicolae Balotă de a fi sortit pierzaniei. Există o negaţie înscrisă în personalitatea omului, un entuziasm şi o înflăcărare pentru teorii estetice şi mai puţin dorinţe de afirmare politică. Anul 1955 reprezintă un aliaj conştientizat între voinţa de a fi om al acţiunii şi dorinţa de a fi om al contemplaţiei.

O altă perdea-prag, raportată la prima etapă iniţiatică, o reprezintă horoscopul, horoscop aplicat şi asupra lui Thomas Mann, cât şi asupra personajului Adrian Leverkühn.[12]

[9] idem, *ibidem,* vol.II, p.114.
[10] idem, *ibidem,* vol.II, p.119
[11] idem, *ibidem,* vol.II, p.122
[12] idem, *ibidem,* vol.II, p.307

Această analiză a lui Thomas Mann, precum şi analiza Principiului ironiei al lui Kierkegaard, adaugă la personalitatea lui Nicolae Balotă ideea de **ales.** Perdele-praguri sunt din nou imagini ale spectacolelor, ale cuplurilor homo sau obişnuite, iar o privire din luna august spre vacanţa marină demonstrează existenţa vie a nevoii de a creea traducând, scriind despre cărţi, colaborând la Institutul de lingvistică, călătorind la Cluj şi la Ochiuri.

Dintr-un anumit punct de vedere, Nicolae Balotă este o fiinţă dublă, un aliaj de „Bibliotecar" şi de ingenuitate, îndrăzneala, generozitatea ţinând de avantajele unei logici antitetice între profitul simbolic al *Memorandumului* şi logica sigură a întâlnirii cu infernul carcerii. Dualitatea autorului e mai profundă decât toate duplicităţile, pentru că e vorba de o relaţie cu el însuşi şi acea glorie şi moarte din prima etapă iniţiatică apare inversată. Gloria e doar a lui, el vrea să-şi demonstreze sieşi că are curajul de a se confrunta cu politicul, cu toate că, situat între boemă şi lume, poate intra, precum T. Vianu, Ş. Cioculescu, în lume, cu ajutorul traducerilor.

Explicaţiile din 1955 asupra subtitlului *Timp mort* sunt mai degrabă teoretizări împotriva unei structuri anxioase, pe care autorul şi-o rezolvă singur, pentru a sublinia etapa de nevedere în care va intra[13], fiind interesat, în realitate, de o etapă narcisiacă.

Narcisismul lui Nicolae Balotă se vede în ambiguitatea relaţiilor cu Cercul (*admirativ, dar şi mefient*). În sfârşit, el are nevoie de un model demonic (Nego şi Monseniorul Ghica), oglindă a lui Narcis. Ca orice Narcis, Nicolae Balotă preferă să moară privindu-se pe sine şi de aceea acceptă încarcerarea, ochelarii negri, faţă de lume. Jurnalul scoate în evidenţă nevoia de program ambiguu: Narcis, privindu-se pe sine, ştie că vede apa, dar caută un nume ascuns. Patria lui Nicolae Balotă este cartea, propria sa fiinţă şi cartea pe care o scrie. Conştiente sau inconştiente, obsesiile sale au stabilit un mediu în care se exercită forţe sociale, atracţii şi respingeri, care-şi află manifestarea fenomenală sub forma unor motivaţii psihologice (*răzvrătitul cuminţit se răzvrăteşte, dorind să fie arestat).* Nicolae Balotă a avut norocul lui Narcis de a se metamorfoza într-o floare. A fost eliberat şi a fost înscris din nou în traiectoria posibilă a jocului cu cărţile. Procesul de îmbătrânire socială se încheie în această etapă a ocupării poziţiei din infern.

În cele trei etape iniţiatice ale lui Nicolae Balotă, religioasă, etică şi estetică, există drumuri înlănţuite între evoluţia estetică şi aceea etică, între aceea religioasă şi aceea estetică.

Jocul cu sinceritatea a fost completat sau depăşit de către Magister, acela care a publicat jurnalul în 1999. Magistrul trece la viaţa exterioară, depărtându-se de aceea dinlăuntru, încearcă să judece lumile celorlalţi scriitori, retrăind cu empatie motivele existenţiale. În etapa de Magister, Nicolae Balotă renunţă la factorii interiori, cu toate că priveşte orice experienţă a altor autori, sau a personajelor, cu ajutorul unei prisme detaşate, dar mereu deschise

Strategic, am reuşit să facem portretul subiectiv al autorului, folosind o schemă emblematică, aceea a unui iniţiat ce coboară în lumea infernului, urcă spre aceea a paradisului, dar rămâne mereu în purgatoriu, pentru că nu are puterea să se autocontemple. Credem că o descoperire personală este aceea a unui autor care refuză să-şi arate părţile ascunse, se distanţează mereu de sine cu ajutorul măştilor şi, la un moment dat, utilizează doar strategii retorice, povestind mereu ceea ce se întâmplă altora şi prea puţin lui însuşi.

Travestiul *Caietului albastru* demonstrează că autorul, căutător de metafore, rămâne sedus de senzualitatea scriiturii altora. Autorul utilizează mereu un narator omniscient şi omniprezent, dedublându-se cu o proprie mască după patruzeci de ani, dar nu reuşeşte să-şi piardă identitatea de voce distanţată. *Caietul albastru* este un titlu de împrumut şi artistul face

[13] idem, *ibidem,* vol.II, p.359

mereu vii disecţii în glasurile altor autori. Când scrie despre autorii de jurnale, Nicolae Balotă este conştient că scriitorii inventează mereu sosii pentru a-şi ascunde eul fictiv. În cadrul discursului jurnalului, Nicolae Balotă arată că singura sa vocaţie este aceea de a comenta tehnicile din glasurile celorlalţi, mania de a schimba mereu măştile, devenind un simbol şi o situaţie fără ieşire, chiar dacă mereu introduce alte detalii.

Bibliografie:

1. Balotă, Nicolae, *Caietul albastru* (*Timp mort* 1954-1955, *Remember* 1991 – 1998), Editura Universal, Dalsi, 2000.
2. Balotă, Nicolae, *Nu ştiu altceva decât să citesc şi să scriu*, interviu realizat de Alexandru Ştefănescu în *România literară*, 30, 6 (12-18 februarie 1997), p. 3, 10
3. Balotă, Nicolae, *După întoarcerea din Babilon,* în *Viaţa românească,* An. 94, Nr. 819 (aug – sept 1999), pp. 8-22.
4. Balotă, Nicolae, *Plînge raftul,* în *România literară,* An 32 (11-17 aug. 1999), p.10.
5. Balotă, Nicolae, *Biblioteca neterminată*, în *Flacăra*, nr. 7, anul 1999, p.36.
6. Balotă, Nicolae, *Cine poate să spună cu cugetul împăcat că este ales* – Dora Pavel în dialog cu Nicolae Balotă, în *Contemporanul – ideea europeană*, An. 10, nr. 4 (27 ian. 2000), pp. 8-11.
7. Balotă, Nicolae, *Scrisul are acelaşi rost ca şi viaţa. Scriu aşa cum trăiesc. Scriu pentru că trăiesc şi scriu ca să trăiesc*. (dialog cu Nicolae Balotă, realizat de Ion Zubaşcu), în *Convorbiri literare*, An. 134, nr. 3, (martie 2000), pp. 4-5, 43.
8. Balotă, Nicolae, *Schiţe pentru un autoportret* (II), în *Luceafărul (*Bucureşti), nr.5 4, (9 feb.2000), pp. 12-13.
9. Afloroaei, Ştefan, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, Editura Institutul European, Iaşi, 1994.
10. Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001.
11. Bălu, Ion, *Caietul albastru,* în *Apostrof* (Cluj-Napoca), An. 10, nr. 9 (sept. 1999), p.10.
12. Chioraru, Dumitru, *Dublul jurnal al lui Nicolae Balotă*, în Apostrof (Cluj-Napoca), An.11, nr. ½, (ian-feb. 2000), pp. 118-121.
13. Christi, Aura, *Magister Nicolae Balotă*, în *Contemporanul – ideea europeană*, An.10, nr.4, (27 ian.2000), p.7.
14. Grigurcu, Gheorghe, *Nicolae Balotă între divin şi demonic*, în *Viaţa românească*, an.94, nr. 8-9 (aug – sept. 1999), pp. 166-172.
15. Petreu, Marta, *Omul cu caietul albastru*, în *Apostrof* (Cluj-Napoca), An. 11, nr. 112, (ian.feb. 2000), pp.188-193.
16. Pop, Ion, *Timp viu în timpul mort,* în *Vatra* (Târgu Mureş), An. 27, nr. 342, (sept. 1999), pp.57-58.
17. Popa, Mircea, *Nicolae Balotă sau fascinaţia cuvântului*, în *Apostrof*, (Cluj-Napoca), An.11, nr. ½, (ian.feb. 2000), pp. 149-151
18. Ştefănescu, Alexandru, *Despre scriitorul Nicolae Balotă la aniversarea a 70 de ani*, în *România literară*, 28, nr. 3, (1-7 februarie 1995) p.3.

QUASI-DICTATORIAL PROFILES IN HISPANIC AMERICAN POETRY AND THEATRE

Alina Ţiţei, Assistant Professor, PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The present paper illustrates the gradual unfolding of the fictional dictator-like character from the earliest literary manifestations to the appearance of the "dictator novel" – an idiosyncratic medium of conveying the identitary peculiarities which criss-cross the cultural universe of Hispanic America. More specifically, it gives an overview of the main poetic and dramatic works that capture rather the theme of the use and abuse of power, inasmuch as the idea of a properly constituted literary corpus should be dismissed, due to the relatively sporadic presence of the dictatorial figure as such at this level.

Keywords: identity, dictator, dictator novel, poetry, theatre

De la primele ei manifestări şi până la operele de seamă ale ultimelor decenii înscrise în patrimoniul universal, literatura Americii Latine oglindeşte, cu profunzime şi complexitate, problemele acute ale societăţii, frământările, luptele şi năzuinţele popoarelor de pe acele tărâmuri; mesajul pe care astfel îl exprimă se află în deplină consonanţă cu trăsătura ei fundamentală: legătura strânsă dintre realitatea socială, devenirea istorică şi creaţia artistică.

Tumultoasa perioadă a dominaţiei spaniole, esenţialmente marcată de inechităţi şi diferenţe abisale între colonizaţi şi colonizatori, a creat mediul favorabil dezvoltării unor relaţii pe verticală şi a oferit în decursul timpului datele istorice necesare transfigurării ficţionale, cu totul originale, a unei realităţi coşmareşti, unde efemera condiţie umană avea să fie subordonată voinţei tiranice a singurului „personaj mitologic pe care l-a produs America Latină"[1]: *dictatorul*. Şefii azteci ori incaşi angrenaţi în luptele acerbe pentru putere, căpeteniile spaniole dornice să genereze în Lumea Nouă legături de vasalitate menite a emula absolutismul din patria-mamă sau vajnicii *caudillos* din anii zbuciumaţi ai războaielor de independenţă au constituit preambulul ivirii pe scena politică latino-americană a *dictatorului*, apariţie în acelaşi timp fascinantă şi controversată. Primele decenii ale veacului al XIX-lea, aflate sub imperiul stării de anarhie şi a sângeroaselor conflicte civile care au precedat închegarea republicilor hispano-americane, constituie momentul când figura dictatorială îşi face cu adevărat intrarea în istoria şi în literatura continentului. Amestec de realitate şi mit, întruchipare a numeroaselor deviaţii sistemice ce caracterizează mersul societăţii latino-americane, dictatorul este totodată şi o marcă a culturii subcontinentului american, o formă complexă de concepere şi înţelegere a Americii Latine, a istoriei şi a identităţii ei politice şi literare. Intensele convulsii social-politice de la început de secol, reflectate de puternica militarizare a statelor din sfera hispanică şi de luptele aprige între peninsulari, pe de o parte, şi creoli, metişi, mulatri şi alte segmente sociale, pe de altă parte, au jucat, neîndoielnic, rolul de catalizator în proliferarea maladivă a liderilor autoritari şi în acumularea excesivă de putere în mâinile unui singur om sau ale unui grup oligarhic cu autoritate.

[1]Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba*. *Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, ediţia a 2-a, traducere de Miruna Ionescu, Curtea Veche, Bucureşti, 2008, p. 84.

Exercitarea autorităţii pe temeiul arbitrarului şi al cruzimii, impunerea abuzului şi a violenţei ca manieră de guvernare ori reprimarea severă a opozanţilor prin întemniţare, tortură sau exterminare fizică au configurat vreme de două secole realitatea tangibilă, dureroasă şi injustă cu care s-au confruntat latino-americanii; o stare de fapt pe care scriitorii ancoraţi în acest univers nu de puţine ori bizar şi grotesc s-au avântat s-o plăsmuiască cu temeritate şi obstinaţie – la adăpostul recursurilor estetice ale imaginarului, dar adoptând mereu un ton ferm de critică şi denunţ – în opere cu o intensă încărcătură politică şi socială. Ele lasă să se întrevadă misiunea civică şi obligaţia morală asumate de scriitori faţă de lumea în care trăiesc: vocaţia şi calitatea de cetăţean trebuie puse în slujba ideilor capabile să influenţeze şi să transforme benefic societatea, evitând totuşi ca literatura să dobândească o coloratură exclusiv militantă şi astfel să eşueze în propagandă. Scriitorul devine aşadar „portavocea acelora care nu se pot face auziţi, cel care simte că misiunea lui concretă constă în a denunţa nedreptatea, în a-i apăra pe cei exploataţi şi în a da seamă despre realitatea din ţara sa”[2]. Astfel, „în ţările supuse oscilării, pendulării între dictatură şi anarhie, în acelea unde singura constantă a fost exploatarea; în ţările lipsite de canale democratice de exprimare, private de o informare publică reală, de parlamente responsabile, de asociaţii de breaslă independente sau de o clasă intelectuală emancipată, romancierul s-a văzut obligat să fie, individual şi simultan, legislator şi reporter, revoluţionar şi gânditor”[3]. Prin urmare, condiţiile existenţiale singulare ce jalonează partea aceea de lume au făcut ca pentru latino-americani, scriitori şi cititori deopotrivă, creaţiile literare să fi constituit, în toate etapele istorice, „o mărturie a vremii şi un instrument de luptă”, „un mijloc de cunoaştere a realităţii şi [...] de modificare a ei: mărturie şi armă totodată”[4]. Există, bineînţeles, şi puncte de vedere nuanţate. Mario Vargas Llosa, de pildă, unul dintre exponenţii contemporani ai literaturii angajate, consideră că legătura dintre literatură şi politică ar trebui să se situeze într-un plan intermediar, un punct de conciliere între aceia care înţeleg opera literară ca pe un instrument de acţiune politică şi socială şi aceia care, dimpotrivă, cred că literatura şi politica sunt domenii fundamental distincte şi că încercarea de a le apropia şi de a le contopi are nu doar efecte distructive asupra creaţiei artistice ci, mai mult, nu are nici un fel de înrâurire politică[5].

Din Mexic până în Ţara de Foc, istoria şi arta, realitatea şi ficţiunea s-au împletit constant într-un proces de literaturizare catartică – permanent diversificat şi redimensionat în funcţie de problematica şi de circumstanţele epocii – a unui topos extras din realul complex al acelor ţinuturi exotice şi devenit în scurtă vreme o recurenţă obsesivă în epica hispano-americană: *dictatura* şi *dictatorul*. Un subiect ce îşi trage seva dintr-un amplu fenomen social-politic cu efecte eminamente negative asupra existenţei umane şi care se constituie într-un mijloc indirect de cunoaştere a unei stări de lucruri ce depăşeşte graniţele ficţiunii. Concluzia firească la care am ajunge dacă ne-am raporta la numărul impresionant de scrieri pe această temă ar fi că literatura hispano-americană nu poate fi gândită în absenţa dictatorului şi a regimului instaurat de acesta. Mai mult, am putea afirma că discursul literar modern ia naştere şi se legitimează în contextul agitat şi confuz al Americii Latine ca o diatribă împotriva fărădelegilor sistemului dictatorial şi ale principalului său artizan: considerente care ne îndeamnă să vedem în dictator o reprezentare simptomatică a vieţii social-politice din perspectiva stilizată a literaturii.

Referindu-se la autorii din spaţiul latino-american şi îndeosebi la aceia, ca şi el, din aria geografică şi culturală a Caraibelor, Gabriel García Márquez declara că realitatea este un

[2] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 12.
[3] Carlos Fuentes, *op. cit*., p. 12.
[4] Miguel Ángel Asturias, *Romanul latino-american*, traducere de Paul Alexandru Georgescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964, p. 5.
[5] Mario Vargas Llosa, «Literatura y política: dos visiones del mundo», 11 de mayo del 2000, http://www.vitral.org/vitral/deliras/11/pags.htm (Consultat: 22/11/2014).

scriitor mai bun decât ei, destinul, şi poate gloria lor, fiind, prin urmare, încercarea de a o imita cu smerenie şi cât mai bine cu putinţă. Într-adevăr, realitatea depăşeşte adesea ficţiunea, iar apariţia unui dictator, pe lângă faptul că reprezintă o lovitură dată logicii şi raţiunii, este dovada incontestabilă a consecinţelor care se ivesc atunci când relaţiile cu cei din jur nu se desfăşoară în mod firesc; atunci când, pentru a înlocui unitatea familială ori credinţa religioasă, singura alternativă e adeziunea oarbă faţă de putere, întrupată într-un personaj monstruos cu vădite trăsături din mitologia groazei, care de sute de ani oscilează între lumini şi umbre, vis şi coşmar, realitate şi fantezie. În sprijinul afirmaţiilor sale, Nobelul columbian aduce în prim-plan câteva figuri autoritare de tristă amintire, ale căror bizarerii şi excese trivial-groteşti au căpătat proporţii halucinante odată cu trecerea timpului şi cu amplificarea aurei mitice care le înconjoară: „Intuiţia lui Juan Vicente Gómez era mult mai pătrunzătoare decât o capacitate reală de a ghici. Doctorul Duvalier, din Haiti, făcuse să fie exterminaţi toţi câinii negri din ţară, fiindcă unul dintre duşmanii lui, încercând să scape de persecuţia tiranului, se lepădase de condiţia sa umană şi se transformase într-un câine negru. Doctorul Francia, al cărui prestigiu ca filosof era atât de mare, încât a meritat un studiu al lui Carlyle, a închis Republica Paraguay ca şi când ar fi fost o casă şi a lăsat deschisă numai o fereastră prin care să pătrundă poşta. Antonio López de Santa Anna şi-a îngropat propriul picior cu funeralii grandioase [...]. Anastasio Somoza García, din Nicaragua, avea în curtea casei o grădină zoologică în care se aflau cuşti cu două compartimente: în unul se aflau fiarele, iar în celălalt, despărţit numai printr-o zăbrea de fier, erau închişi inamicii lui politici. Martínez, dictatorul teozof din El Salvador, a ordonat să se acopere cu hârtie roşie tot iluminatul public din ţară ca să combată o epidemie de rujeolă şi inventase un pendul pe care îl punea deasupra alimentelor, înainte de a le mânca, pentru a şti dacă erau sau nu otrăvite...”[6].

Alejo Carpentier afirma la un moment dat că a scrie despre dictatori reprezintă un fel de „necesitate”, în vreme ce Ángel Rama ori Mario Benedetti fac referire la aceste ipochimene abominabile ca la „chintesenţa” vieţii politice a continentului. Mai mult, a scrie despre dictatori constituie întotdeauna o sfidare a timpului şi a memoriei, fiindcă existenţa sinistră a unui dictator nu apasă doar asupra trupului şi a conştiinţei, ea reprezintă, în plus, metafora desăvârşită a puterii absolute, acel spaţiu iluzoriu unde despotul omnipotent se înfruntă în singurătate cu măreţia şi nefericirea, cu gloria şi înfrângerea. Dictatorul este mai presus de toate întruchiparea ubicuă a masculinităţii tipic latino-americane, un fel de părinte atotputernic înzestrat cu calităţi excepţionale şi menit să călăuzească cu mână forte destinele naţiunii din care face parte. De-a lungul timpului, speranţele şi soarta oamenilor au depins, într-o mai mică sau mai mare măsură, de umorile şi deciziile schimbătoare ale tiranului, ce pare a reuni în figura sa admiraţia, temerile, frustrările şi ura compatrioţilor. Din momentul declanşării războaielor de independenţă republicile hispano-americane au oscilat între despotism şi anarhie, iar dictatura şi dictatorul au devenit astfel o temă predilectă în literatură: consecinţă firească a faptului că tiranii, care se proiectează aidoma unor umbre peste istoria naţiunilor, sunt parte indisolubilă a identităţii culturale latino-americane, a memoriei colective şi, prin urmare, a textului şi contextului operelor literare, unde personajele capătă autonomie faţă de personalităţile istorice care le-au inspirat.

Personajul dictatorial este prezent în toate epocile literaturii hispano-americane şi a fost cultivat de toate genurile, însă ocupă indiscutabil un loc preferenţial în proză; ipostaza ficţională a acestei figuri complexe se consolidează simultan cu prestigiul şi autoritatea pe care o dobândeşte în America Latină *romanul*. Acesta se defineşte înainte şi mai presus de toate ca o operă de ficţiune, dar reprezintă în acelaşi timp un document uman ce conţine elemente valoroase şi utile pentru cercetarea sociologică a realităţii latino-americane. Apariţia

[6]Gabriel García Márquez, «Algo más sobre literatura y realidad», in: *El País*, 01/07/1981, http://elpais.com/diario/1981/07/01/opinion/362786413_850215.html (Consultat: 22/11/2014).

şi evoluţia romanului a fost în bună măsură condiţionată de intensele preocupări ale intelectualilor autohtoni cu privire la problemele sociale şi politice ale continentului. Astfel, romanul s-a transformat într-un mediu de radiografiere a realităţii istorice, şi mai mult decât atât, într-un spaţiu artistic de interpretare a acesteia[7].

Vasta tradiţie a romanelor despre dictatură şi figura dictatorului debutează la mijlocul veacului al XIX-lea şi atinge apogeul odată cu ceea ce exegeza a numit *novela del dictador* – „romanul dictatorului"[8] ori *novela de dictadores* –„romanul despre dictatori"[9] care se manifestă începând din anii '70 şi posedă o trăsătură esenţială: dictatorul este personajul central şi obiectul estetic ultim. Însă până în a doua jumătate a secolului al XX-lea, literatura hispano-americană ne înfăţişează un dictator pe cât de atotputernic, pe atât de absent; absenţa sa se referă, firește, la gradul de proeminenţă textuală pe care îl are în raport cu celelalte personaje, cu alte cuvinte la numărul şi relevanţa intervenţiilor scenice directe din economia romanului; aşadar, în mod curios şi aparent contradictoriu, dictatorul este pentru o lungă perioadă de timp un actor secundar, dar omniprezent datorită multiplelor şi nefastelor acţiuni pe care le duce la îndeplinire singur sau prin intermediari, dirijând, manipulând şi influenţând iremediabil vieţile tuturor celorlalte personaje. Acest fapt i-a determinat pe critici să includă un număr însemnat de romane într-o categorie relativ mai puţin vehiculată din punct de vedere terminologic: *novela con dictador* –„romanul cu dictator"[10] sau *novela de dictadura* –„romanul despre dictatură"[11], de orientare mai degrabă sociologică şi politică decât psihologică, şi în care despotul, deşi îşi face permanent simţită prezenţa şi ocupă cu acţiunile sale, de cele mai multe ori însă indirecte, toate nivelurile textului narativ, rămâne totuşi într-un plan secund.

Conturarea şi dezvoltarea marilor curente şi tendinţe ale vieţii culturale hispano-americane s-a realizat în paralel cu închegarea unei *identităţi estetico-literare*, care a constituit în fapt o afirmare la nivel naţional, regional şi continental a specificităţii literaturii din subcontinentul american şi totodată o declaraţie de independenţă faţă de creaţiile şi formele artistice europene. Cu origini tematice ce pot urca în timp până în perioada Conquistei – cronica lui Francisco López de Gómara, secretarul lui Hernán Cortés (cei doi alcătuiesc perechea clasică dintre puternicul lider politic şi scribul care îi compune sau îi „corectează" biografia), prefigurează din punct de vedere compoziţional romanele din a doua jumătate a secolului al XX-lea având în centru figura dictatorului[12] – *romanul dictatorului* reprezintă o manifestare originală a spiritualităţii hispano-americane, un segment de literatură profund autohton, care reuneşte tehnici narative şi modalităţi stilistice îndrăzneţe într-o formulă estetică inovatoare ce surprinde convingător şi sugestiv realitatea complexă a Americii Latine. Este vorba, aşadar, despre o creaţie literară elaborată sub semnul autenticităţii, care îşi asumă funcţia să denunţe şi să critice abuzurile dictaturii, să informeze societatea cu privire la impostura şi la derapajele unui monstru cu faţă umană şi chiar să dezvolte o formă de conştiinţă şi de luptă împotriva sistemelor şi a liderilor cu veleităţi autoritare. *Romanul dictatorului* invită nu atât la reflecţie şi la contemplarea stării de agonie în care zac societăţile hispano-americane, cufundate în abisul nesfârşit al dictaturilor, cât mai curând la o atitudine proactivă şi deschisă din partea locuitorilor continentului.

***

[7] Cf. Miguel Ángel Asturias, *op. cit*., pp. 60-61.
[8] Bernardo Subercaseaux, «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)», in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 359, 1980, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33367&portal=157, p. 331 (Consultat: 22/11/2014).
[9] Jorge Castellanos; Miguel A. Martínez, « El dictador hispanoamericano como personaje literario», in: *Latin American Research Review*, Vol. 16, Nr. 2, 1981, http://www.jstor.org/pss/2503126, p. 79 (Consultat: 22/11/2014).
[10] Bernardo Subercaseaux, *op. cit*., p. 331.
[11] Jorge Castellanos; Miguel A. Martínez, *op. cit.*, p. 79.
[12] Roberto González Echevarría, «La dictadura de la retórica / la retórica de la dictadura», in: *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Editorial Verbum, Madrid, 2001, pp. 112-113.

Pe parcursul evoluţiei sale, literatura hispano-americană a abordat tema dictaturii şi a dictatorului din unghiuri şi perspective felurite, ţinând seama constant de două aspecte: *istoricul* şi *esteticul*, cu predominanţa unuia sau a altuia, potrivit viziunii fiecărui scriitor.

Până în secolul al XIX-lea, când poezia acordă o atenţie deosebită problematicii dictatoriale, creaţiile în versuri au reflectat mai curând aspecte legate de sfera puterii. Poemul epic *La Araucana* (1569-1589) al lui Alonso de Ercilla y Zúñiga şi *Arauco Domado* (1596) de Pedro de Oña, primul volum de poezie publicat de un autor născut în Lumea Nouă, conţin numeroase aluzii la abuzul de putere, atât din partea colonizatorilor spanioli, cât şi a populaţiei indigene. În poezia religioasă a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, şi în cea raţionalistă a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, se face referire la conceptele de „tiran" şi „tiranie", identificate drept forţe demonice care obstrucţionează libertatea deplină.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea a dat naştere unei poezii esenţialmente epice, având ca temă principală lupta pentru independenţă a creolilor şi a grupurilor băştinaşe împotriva imperiului spaniol. Este vorba despre o poezie combativă, care înfăţişează o lume fracturată în două părţi ireconciliabile şi în care regimul colonial, ca forţă diabolică, terifiantă, criminală, este asemuit cu despotismul, tirania ori dictatura. Poezia epică *independentistă* cuprinde practic întreaga manifestare poetică a acestei perioade. Ea nu reproduce o imagine tipică a dictatorului, însă constituie cea dintâi formă de expresie literară în care este prezentată o lume construită din încleştarea a două forţe ostile: colonialiştii, simbol al jugului despotic, şi independentiştii, purtători ai idealului de libertate. Această poezie exprimă într-o manieră autentică spiritul anticolonialist al epocii şi adună laolaltă primele imagini ale unei figuri omnipotente.

Producţia poetică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea exaltă valorile naţionale, frumuseţile naturii şi virtuţile locuitorilor de pe tărâmul american. Tot în această perioadă, alături de temele specifice, lirica romantică se concentrează şi asupra figurii dictatoriale. Două sunt personajele istorice de însemnătate ale epocii: Juan Manuel de Rosas în Argentina şi José Gaspar Rodríguez de Francia în Paraguay; însă figura remarcabilă a dictaturii hispano-americane, cea care domină veacul al XIX-lea şi se insinuează în proaspăt dobândita independenţă argentiniană este indubitabil Rosas. Dictatorul face obiectul unei opere poetice consistente, din care menţionăm colecţia *Armonías* (1851), mijloc artistic ce-i serveşte scriitorului José Mármol ca să dea glas profundului dispreţ pe care îl nutreşte faţă de despotul argentinian. Juan Cruz Varela (1794-1839), un alt autor de seamă al momentului, descrie în poemul *El 25 de mayo de 1838* imaginea unui dictator care ajunge la putere prin trădare, recurge la violenţă pentru a-şi impune voinţa şi îşi asupreşte poporul. Poezia acestei perioade se caracterizează prin extremismul sentimental caracteristic romantismului, predominând imaginile de suferinţă, durere ori acte sângeroase. Este de asemenea poezia opoziţiilor ireconciliabile, vehiculul prin care se comunică o nouă stare de contradicţie, de această dată în sânul aceleiaşi comunităţi, între cei care sprijineau guvernele unipersonale şi cei care li se opuneau vădit. În viziunea romanticilor problematica dictatorială tindea să fie considerată, pe de o parte din perspectiva unui fatalism istoric, al unui rău inevitabil abătut asupra naţiunilor hispano-americane, iar pe de altă parte ca rezultat al deciziei personale a dictatorilor de a se instala la putere prin forţă.

Poezia modernistă nu are în centrul atenţiei figura dictatorului, fapt motivat de două aspecte: tendinţa generalizată a modernismului de a obiectiviza temele poetice şi lipsa unor dictatori importanţi pentru o perioadă lungă de timp, de la finele veacului al XIX-lea până la începutul secolului al XX-lea.

Poetul care s-a apropiat cel mai mult de tema în discuţie este cubanezul José Martí; în multe dintre versurile sale (*Versos libres*, 1913) el denunţă persistent tirania crudă şi abuzul de putere al regimului colonial spaniol, precum şi consecinţele nefaste ale sistemului

colonialist asupra întregii Americi Latine. Cu toate acestea, Martí nu individualizează nici dictatori, nici regimuri, iar în pofida tendinţei romantice care se resimte în creaţia sa, sunt de remarcat şi trăsături ale unei poezii înclinate spre obiectivitate. În tratarea dictatorului ca obiect sau abstractizare poetică, modernştii preferă mai curând descrierea decât subiectivizarea, şi generalizarea decât individualizarea personajului. Efortul de sinteză pe care îl întreprind constă în relaţionarea abuzului de putere nu doar cu forţele politice naţionale, al căror exponent generic este dictatorul, ci şi cu cele de dincolo de graniţe, respectiv marile puteri occidentale în frunte cu Statele Unite, fapt ce aduce pentru prima oară în poezie, prin intermediul poeţilor modernişti, conceptul de *imperialism*.

Cea mai prolifică în tratarea temei dictaturii şi a dictatorului s-a dovedit poezia postmodernistă, a cărei apariţie în universul literar hispano-american se produce într-un moment istoric radical diferit de cel al poeziei moderne, dat fiind că realitatea social-politică suferă prefaceri majore; în ansamblu, aceste schimbări au însemnat distrugerea slabelor sisteme democratice şi instalarea în fruntea mai multor ţări de pe continent a unor dictatori corupţi şi sângeroşi. Poezia capătă din ce în ce mai mult un caracter social, iar dictatorul ca personaj central devine o temă poetică predilectă. Între creaţiile care abundă în această perioadă pe întreg cuprinsul Americii Latine se pot distinge două curente importante: desfăşurată în timp până la finele anilor ’50, prima direcţie literară corespunde unei poezii prin care cititorul hispano-american împărtăşeşte tragica experienţă a Războiului Civil spaniol; în aceste versuri dictatura apare ca un sistem social-politic alăturat formelor de manifestare militar-naţionaliste, iar dictatorul este înfăţişat ca un bărbat puternic în mâinile căruia se concentrează întreaga putere a statului, condus în complicitate cu oligarhia şi armata, prin legături de prietenie şi rudenie. Poeţi precum César Vallejo (1892-1938), Nicolás Guillén (1902-1989) ori Pablo Neruda (1904-1973) denunţă, într-un stil cel mai adesea nonconformist, rebel, agresiv, imposibilitatea înţelegerii unei realităţi istorice în destrămare, declarându-se, printr-o viziune apocaliptică şi totodată entuziastă, în favoarea unei societăţi socialiste mai drepte şi mai libere. Cea de-a doua direcţie literară corespunde poeziei anilor ’60-’70, în care se filtrează artistic experienţa Războiului din Vietnam, a Revoluţiei Cubaneze şi instalarea dictaturilor militare de orientare fascistă în mai multe ţări din America Latină. În acest caz, dictatura este văzută ca un sistem social-politic ce acţionează în folosul intereselor burgheziei naţionale şi ale imperialismului nord-american, iar dictatorul, general de armată antidemocratic, pregătit şi antrenat la şcoli peste hotare, este zugrăvit ca un slujbaş servil al păturilor bogate, vajnic apărător al capitalului naţional şi străin în beneficiul propriu, dispus să elimine pe oricine ar îndrăzni să i se opună. Poezia acestor ani este una de tip sociologizant, care transpune artistic conflictul dintre capitalişti şi socialişti; datele istorice se găsesc din abundenţă: relatarea unor întâmplări adevărate, nume reale de locuri şi persoane, descrieri veridice ale unor acte violente, torturi şi crime; prin metafore, imagini şi simboluri, poeţi ca Pablo Neruda, Nicolás Guillén sau Mario Benedetti (1920-2009) denunţă aceste abuzuri şi militează pentru schimbare socială.

În dramaturgie problematizarea dictaturii nu a dat naştere unui corpus literar semnificativ, dar a existat încă de timpuriu, ca şi în cazul poeziei, o preocupare crescută pentru denunţarea abuzului de putere al autorităţii existente. Ca precursoare ale teatrului hispano-american pe această temă, menţionăm două texte din epoca colonială: piesa *Entremés*, semnată de Cristóbal de Llerena, profesor universitar de latină şi călugăr dominican – un protest împotriva venalităţii, neglijenţei şi autorităţii exagerate a guvernului colonial din Santo Domingo, la finele veacului al XVI-lea – şi *Ollantay*, poem dramatic anonim, scris iniţial în limba quechua, în care monarhul incaş Pachacútec este zugrăvit ca un tiran crud şi nedrept, fiindcă se opune iubirii dintre fiica sa, prinţesa Cusi-Coyllor, şi căpetenia militară indigenă Ollantay, din pricina obârşiei umile a acestuia. Lucrarea constituie o critică adusă prejudecăţilor de clasă şi puterii aberante a monarhului, legitimând în acelaşi timp dreptul

populaţiei de a se răzvrăti împotriva unei autorităţi atunci când aceasta capătă tendinţe dictatoriale.

Tema va dobândi contururi din ce în ce mai ferme odată cu realizările artistice ale secolului al XIX-lea. *El Sargento Canuto* (1839), a lui Manuel Ascensio Segura, comedie într-un singur act, care oferă un portret viu, critic şi ingenios al societăţii peruane din primele decenii ale republicii, epocă marcată de venirea la putere a armatei, este o satiră a soldatului parvenit, fanfaron, îndrăzneţ şi şarlatan, dar mai mult decât atât, este un atac direct, prin elemente comice şi ridiculizatoare, împotriva militarismului şi a utilizării armelor în scopuri personale. Eroul piesei, bătrânul sergent Canuto, preia puterea motivat de chestiuni sentimentale şi întreprinde o serie de acţiuni bizare şi ridicole, ce culminează cu ocuparea armată a pieţei publice din oraş, menite să trezească dragostea în inima mai tinerei femei iubite, Jacoba. Eforturile sale se dovedesc însă zadarnice şi nu fac decât să demonstreze precaritatea şi primitivismul afişate de sergent în raport cu poziţia de conducere pe care o deţine. Autorul hispano-american care întocmeşte pentru întâia oară portretul unei figuri dictatoriale este Ignacio Rodríguez Galván, în drama istorică *Muñoz, visitador de México* (1838). Subiectul se articulează în jurul descoperirii, la începutul perioadei coloniale, a unui presupus complot, pus la cale de Martín Cortés, fiul conchistadorului Hernán Cortés, pentru eliminarea lui Alonso Muñoz – reprezentant al regelui Spaniei, Filip al II-lea, în posesiunile din Lumea Nouă – şi eliberarea viceregatului Mexic. Acţiunile de înăbuşire a tentativelor de răzvrătire şi anihilarea adversarului său, Baltasar Sotelo, pe a cărui soţie credincioasă, Celestina, încearcă zadarnic să o seducă, fac din descrierea lui Muñoz un tablou ilustrat prin trăsături aproape exclusiv negative: crud, nedrept, sângeros, calculat, până în finalul piesei când dramaturgul, în intenţia de a-şi salva eroul, pradă unui maniheism neproductiv, îl face să se îngrozească de propria-i ferocitate şi josnicie.

Din dramaturgia secolului al XX-lea, menţionăm mai întâi drama în trei acte a uruguayanului Ernesto Herrera, *El león ciego* (1911), o viziune emoţionantă a războaielor civile, simbolizate de doi vechi tovarăşi de arme, Gumersindo şi Gervasio, comandanţi ai trupelor celor două facţiuni politice aflate în conflict. Importantă datorită profunzimii în tratarea temei, piesa vorbeşte despre numeroasele încercări de a ajunge la putere ale lui Gumersindo, un bătrân *caudillo*, obosit de viaţă şi netrebuincios celor pe care îi servise cu loialitate, încercări destinate în mod repetat eşecului, fapt ce îl cufundă pe erou într-o permanentă stare de frustrare şi de nemulţumire. Personajul este reprezentat ca o figură sângeroasă, abrutizat de o existenţă însingurată şi fără speranţă departe de lumea civilizată. Întrevede în puterea politică şansa de a dobândi fericirea personală şi ocazia de a se răzbuna pe toţi aceia consideraţi a-i fi duşmani. Acţiunea pendulează între realismul rural şi simbolism, o contribuţie importantă la caracterizarea eroului având-o orbirea fizică a acestuia, care reprezintă în esenţă un mijloc de a sublinia o alta, de natură spirituală; acestei trăsături i se alătură sugestiv prin contrast cuvântul „leu”, opoziţie ce adânceşte şi mai mult diferenţa uriaşă dintre bărbatul puternic şi lipsa de viziune istorică a personajului. Alte două piese care merită evidenţiate sunt *El niño y la niebla* (1936), a lui Rodolfo Usigli, şi *Túpac Amaru* (1957), a lui Osvaldo Dragún, care au în vedere mai mult prezentarea sistemelor social-politice opresive şi abuzive, şi mai puţin caracterizarea personajelor.

În teatrul contemporan, piesa care se detaşează prin maniera de abordare a problematicii dictatoriale este *Pedro y el Capitán* (1979), a scriitorului uruguayan Mario Benedetti, o sondare dramatică a psihologiei torţionarului. Axul central îl constituie relaţia dintre cele două personaje, simbolistica fiecăruia în contextul hispano-american şi punctele tari, ca şi cele slabe, ale ideologiilor reacţionare şi revoluţionare din epoca anilor ’70. Drama, în patru părţi, este construită sub forma unui dialog tensionat între victimă şi victimizator, în decorul sumbru al unei săli de interogatoriu. Pedro este prizonier politic într-o dictatură

militară şi chiar dacă fizic libertatea îi este îngrădită, el nu încetează să fie un spirit liber, deoarece luptă pentru idealurile sale; Căpitanul, reprezentantul acestei dictaturi şi torţionarul lui Pedro, este mai captiv decât victima sa, fiindcă se supune orbeşte dispoziţiilor primite. Structura piesei are la bază trei momente ale relaţiei Pedro-Căpitan: unul în care Pedro este victima, iar Căpitanul călăul; al doilea, în care personajele se află pe poziţii de egalitate, datorită faptului că îşi descoperă suferinţe, speranţe şi frustrări comune; şi al treilea, în care rolurile se inversează, victima fiind acum Căpitanul, iar Pedro acuzatorul.

Operele menţionate anterior ne permit să afirmăm că, deşi nu constituie un corpus literar propriu-zis despre figura dictatorului, ele întăresc două orientări generale care contribuie la formarea imaginii acestuia, tendinţe ce se vor manifesta frecvent în romanele dedicate controversatului personaj hispano-american: în primul rând, remarcăm operele dramatice al căror personaj central este un *caudillo* dornic să ajungă la putere pentru a-şi realiza aspiraţiile personale, însă nu de puţine ori eroul sfârşeşte prin a fi ridicol; în al doilea rând, există piesele de teatru unde, în prim-plan, se află un personaj serios numit *dictator*, ce posedă capacitatea de a-i domina pe toţi şi pe toate, şi care conferă acestor piese un caracter pe deplin dramatic.

Ca o concluzie, putem afirma că în poezie, figura autoritară, distructivă, crudă şi sângeroasă, întruchipată de colonizatorul spaniol ori de conducătorul indigen, în epoca colonială, sau de puterea imperialist ori de liderul absolut, în vremea Republicii, se regăseşte în poeme epice, imnuri patriotice din timpul războaielor de independenţă, poezii despre idealul romantic de unitate naţională, ori versuri legate de conflicte precum Războiul Civil spaniol, Revoluţia Cubaneză ori Războiul din Vietnam. În dramaturgie, atât în perioada colonială, cât şi în cea republicană, piesele înfăţişează un tiran dezbinător, sursă a răului absolut şi cauză unică a sfârşitului tragic.

Bibliografie:

Asturias, M. Á., *Romanul latino-american*, traducere de Paul-Alexandru Georgescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964.

Fuentes, C., *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1972.

Mendoza, P. A., *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, ediţia a 2-a, traducere de Miruna Ionescu, Curtea Veche, Bucureşti, 2008.

Castellanos, J.; Martínez, M. A., «El dictador hispanoamericano como personaje literario», in: *Latin American Research Review*, Vol. 16, Nr. 2, 1981, pp. 79-105, http://www.jstor.org/pss/2503126 (Consultat: 22/11/2014).

García, J. C., *El dictador en la novela hispanoamericana*, teză de doctorat susţinută în 1999, coordinator ştiinţific Keith Ellis, Universitatea din Toronto, http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0017/NQ45793.pdf.

García Márquez, G., *Algo más sobre literatura y realidad*, in: *El País*, 01/07/1981, http://elpais.com/diario/1981/07/01/opinion/362786413_850215.html (Consultat: 22/11/2014).

González Echevarría, R., «La dictadura de la retórica / la retórica de la dictadura», in: *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Editorial Verbum, Madrid, 2001, pp. 110-144.

Subercaseaux, B., «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)», in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nr. 359, 1980, pp. 323-340,

http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33367&portal=157, (Consultat: 22/11/2014).

Vargas Llosa, M., «Literatura y política: dos visions del mundo», 11 de mayo del 2000, http://www.vitral.org/vitral/deliras/11/pags.htm (Consultat: 22/11/2014).

LA FIGURE DE L'ESCLAVE DANS L'ŒUVRE DE PATRICK CHAMOISEAU

Elena Sofica Sevastre, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Patrick Chamoiseau's works take their strength from the Caribbean history and the créole tradition. His novels, similar to most of the Caribbean literature, are inspired of the Caribbean history and its specific mixture of cultures (African, French, Indian, local). Many of the novels of Patrick Chamoiseau have the figure of the slave as a central one, as we can see in Texaco and Biblique des derniers gestes.

In our paper, we would like to analyse the evolution of the cultural symbol related to the slave, his place and importance in this author's fiction as symbol for the entire Caribbean literature.

Keywords: Patrick Chamoiseau, identity, Caribbean culture, mixture culture diversity, slavery.

L'histoire marquante de la période esclavagiste a façonné la prose antillaise qui s'est formée à l'entrecroisement des cultures américaines, africaines, asiatiques et européennes. Les Antilles deviennent ainsi, la matrice d'une littérature baroque, une sorte de « laboratoire de métissage[1] » qui a poussé le plus la pensée sur l'hybridité culturelle antillaise.

La prose de Patrick Chamoiseau puise sa force à l'histoire des Caraïbes et de la tradition créole. Ses romans, semblables à la plupart de la littérature caribéenne, sont inspirés par le mélange de ces cultures. Les romans de cet auteur né dans l'île de la Martinique ont la figure de l'esclave comme un pilon central, comme nous pouvons le voir dans les romans *Texaco* et *Bibliques des derniers gestes.* Dans notre travail, nous aimerions analyser l'évolution du symbole culturel lié à ce type de personnage, de même que sa place dans l'œuvre de cet auteur emblématique de toute la littérature caribéenne.

Le post colonialisme rend visible une écriture ancrée dans la culture de l'auteur, car, comme l'affirme Jean- Marc Moura « l'auteur postcolonial a, de façon presque obligée, une conception forte de la littérature dans l'histoire »[2].

Après la période esclavagiste, la production littéraire antillaise est destinée à réhabiliter l'héritage culturel et à effacer le soupçon d'infamie que les origines serviles pouvaient susciter à propos de l'identité du peuple créole. Ainsi, à part l'Histoire, l'univers de l'imaginaire illustre le mieux les traces de l'esclavage qui constitue la source d'inspiration et le noyau de l'écriture antillaise. Quelles sont les attitudes de ces esclaves-personnages ? Quels sont leurs trais caractéristiques et leurs typologies dominantes ? Tout en considérant l'esclave antillais comme le prototype symbolique d'un peuple, nous essayerons à travers cet article de suivre ses traces marquantes, dès sa terrible naissance jusqu'aux affres de la mort.

Auteur martiniquais francophone militant pour la (re)valorisation de la culture créole, Patrick Chamoiseau met en scène un héros révolté, qui refuse la soumission de la traite ;

[1] Susanne Ghermann, « La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone » in *Revue de L'Université de Moncton,* vol.27, no.1, Berlin, 2006, p. 77.

[2] Jean Marc Moura, *Littérature francophone et théorie postcoloniale,* PUF, Paris, 1999, p.43.

l'esclave d'habitation autour duquel l'auteur construit la substance de son message. Les personnages chamoiseaunians sont tous des acteurs-créateurs de l'Histoire et des modèles d'identification pour tout être opprimé.

Les récits chamoiseaunians nous introduisissent dans un univers peuplé de gens simples dont les points communs sont la pauvreté, la misère et un héritage ancestral peu glorieux, mais qui sont à la fois, doués d'une « force » innée. Parmi la multitude des personnages tels: les urbanistes, les djobeurs, les békés, des personnages mi- réels, mi-fantastiques, la figure de l'esclave se remarque par sa grandeur et sa force qui naît de sa confrontation permanente avec le monde dans sa quête de la liberté.

L'histoire de début de l'esclave remonte jusqu'aux premiers embarquements des nègres africains sur les bateaux dévoreurs de chair humaine. La traversée du « gouffre-océan » figure la « douloureuse Genèse »[3] du personnage dans « la cale négrière ». Il s'agit d'un voyage de transformation, un voyage deshumanisant que la figure prométhéenne du Balthazar Bodule-Jules, le personnage clé du *Biblique des derniers gestes*, remémore sur son lit d'agonie :

« Elle semblait le démantibuler, lui défaire l'esprit, l'anéantir au plus extrême. Son corps disait, cette fois, qu'il y avait eu dans cette cale, une explosion des hommes et une dilatation de leur être semblables à ce qui s'était produit dans le vide de cosmos. Son corps, captif dans cette calle, se souvenait à peine de sa terre africaine. Ses frères, (complices des négriers) l'avaient forcé à tournoyer sept fois autour du grand arbre de l'oubli, avant de le livrer, avec l'esprit brisé, aux chaloupes irrémédiables du navire mangeur d'hommes. Cette terre africaine avait achevait de s'épuiser en lui à mesure que le navire, quittant la barrière de corail, avait déployé en direction des terres nouvelles le désir de ses voiles. Ses chairs et son esprit s'étaient dissous dans un noir stomacal qui les digérait de seconde en seconde, à la manière d'un dragon sans manman. »[4]

L'arrivée des esclaves enlevés et transportés dans des bateaux sur l'île marque la rupture définitive avec la Terre- Mère, l'Afrique et Noémie Auzas voit dans cette situation un «abandon progressif du schème de l'Afrique au profit de celui de l'île»[5]. Mais la cale a un double symbolisme et à part la tombe, elle figure aussi la matrice car, assistant à l'effacement de la vie antérieure, le personnage aboutit à une « nouvelle conscience », à sa propre renaissance :

[…] Cette conscience fut d'abord une inconcevable douleur, puis un flottement hagard, puis un vouloir-vivre erratique. C'est avec cette nouvelle conscience (cette fraicheur enfantine vieille une ruine de souvenirs) qu'il s'était éveillée dans ce noir sans passée, dans les crasses aveugles, les râles inhabitées, dans la faim animale, la maladie de toutes les maladies, la peur primale sans avenir. Dans ce terrible berceau, tout contre lui, un cadavre inconnu refroidissait éternellement.[6]

Nous assistons à une métamorphose du personnage et dans cette renaissance il trouve sa force pour lutter et pour résister devant la « Malédiction ». L'esclave antillais est le symbole de la survie, de la résistance et du refus d'abdiquer devant les oppressions imposées par les colonisateurs. Balthazar Bodule-Jules est l'avatar de cet esclave et pendant son récit, « le témoignage visionnaire d'une mémoire collective », nous découvrons les nombreuses et diverses formes de résistances :

[3] Patrick Chamoiseau, *Bibliques des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p.60
[4] *op. cit.* 2002, p.61.
[5] Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'Imaginaire des langues,* Paris, Ed. Imago, 2009, p.100.
[6] *op.cit.* 2002, pp.63-64.

il était capable de produire d'interminables récits sur les résistances qu'il mit en ouvre dedans les plantations, sabotant les outils, empoisonnant les chevaux et les bœufs de labour, déraillant les chaudières et moulins. Il prétendit s'être fait spécialité de l'incendie des champs juste avant les récoltes, ruinant ainsi bien plus d'un maitre esclavagiste. Il prenait aussi un solennel plaisir à raconter comment il devient nègre marron, poursuivi pendant sept nuits par trois dogues sanguinaires qu'il parvint à semer[7].

Aux yeux de Elena Branduşa Steiciuc, le « vieux guerrier » Balthazar Bodule-Jule est un « patriarche biblique »[8] dont le credo sur la vie est le résultat des expériences vécues par tout le peuple martiniquais dont il devient le symbole archétypal.

Figures d'esclaves – les combattants de l'Histoire

Dans le riche univers chamoiseaunian, les figures des esclaves foisonnent et le lecteur y découvre toute une variété notable de dénominations pour l'esclave antillais, annonçant une certaine position sociale. De ce fait, dans *Texaco*, le lecteur rencontre toute une société à l'aube de son affranchissement : la conquête de l'En-ville, symbole de la prise de conscience de soi-même. Rappelons ici quelques appellations de ces esclaves enchaînés, travailleurs sur les plantations : des « nègres en-chaînes » ou « nèg-chien », les « nèg-en canne », les « rebelles des premiers temps », les gros-nèg- ; ou les esclaves libres - « liberteux et affranchis »[9], « la négraille affranchie», les nègres « marrons » qui s'étaient enfuis des plantations des « békés »[10]. Tout autant des démultiplications de la conscience collective porteuse d'une seule signification : l'esclave est le symbole de la résistance acharnée, l'héritier d'un mélange des cultures au sein desquelles il s'est forgé une nouvelle identité, à savoir l'identité créole. La souffrance, la dignité et la révolte sont des qualités qu'incarne la figure de cet esclave chamoiseaunian enchaîné ou libre et elles constituent à la fois des repères communs dans leur quête de la liberté et dans la recherche de leur propre identité morale et sociale.

Marie Sophie Laborieux, la narratrice du roman *Texaco* raconte l'histoire d'un tel « nègre- affranchi », son père Esternome. Nous sommes les témoins d'un long récit qui dessine le contour de sa vie, dès sa naissance sur une des plantations esclavagistes, jusqu'aux derniers jours de sa vie. Esternome était fils d'un « homme- guinée », lui aussi un combattant résistant contre l'esclavage: « le papa de mon papa, racontait Marie Sophie Laborieux, était un empoisonneur. Ce n'était pas un métier mais un combat contre l'esclavage sur les habitations »[11]. Il était un homme de Force qui « savait des choses que l'on ne doit pas savoir. […] il avait mémoire des merveilles oubliées : Pays d'avant, le Grand Pays, la parole du grand pays, les dieux du grand pays »[12] qui allait trouver ses fins dans l'une de ces lieux d'aliénation et de souffrance qui constituaient les cahots construits par les békés pour terrifier

[7] *Ibidem,* p.70.
[8] Elena Branduşa Steiciuc, *Horizons et identité francophones*, Chisinau, Cartier2012, p. 216.
[9] « Libres parce qu'ils avaient sauvé quelque bitation d'un incendie, sauvé de la noyade un enfant à peau blanche, détacher sans blesse un serpent de la jarretelle d'une vieille békée, parce qu'ils avaient lutté contre des attaques de nègres marrons, des descentes de forbans, bataillé contre angliches et pangnoles, avaient passé leur vie en dévouement sans faille, donné du lait aux enfants des Grandes-cases, mis au monde pour l'esclavage une longue théorie de marmaille, été plus méchants avec les nègres de terre que s'ils en avaient été propriétaires, ou alors plus simplement parce qu'ils avaient à la suite de circonstances heureuses, maîtrisé un métier qui les avaient rendus tellement indispensables qu'ils avaient pu se louer, amasser des pièces cosmopolites, et pu, un bon matin, se racheter. D'autres tenaient cette liberté d'être nés de Libres, ou d'être apparus au monde avec une peau de mulâtre si claire que cela précipitait en angoisse les békés qui les apercevaient en champs d'esclaves ou dans des cases à nègres. Il y avait mille sept cent cinquante douze treize manières, dont rêvaient tous les nègres en case. Les gouverneurs qui en voyaient les effets dans les rapports de police urbaine, cauchemardaient.» cf. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p.90.
[10] Béké –« descendant des premiers colons blancs », définition proposée par Patrick Chamoiseau comme note en bas de page, *op. cit.*, 1992, p. 29.
[11] *Ibidem,* p. 49.
[12] *Idem.*

les empoisonneurs. Mais pour l'homme-guinée, le cachot était un lieu souterrain de combat, d'où il continua ses résistances et il « retrouva la parole en plein silence d'une nuit ».

Élevé comme négrillon de la Grande-case, Esternome devient un esclave affranchi après avoir fusillé un « nègre-marron de mauvaise qualité » qui avait tenté de tuer son maître. Suite à ce geste, le béké lui concéda le droit de « libre savane ». Horrifié par les atrocités qui sont augmentées sur la plantation et qui le rendaient déraciné, Esternome décide d'abandonner la « bitation ». Au début de son « errance picaresque »[13], il rencontre une sorte de quimboiseur, sorcier, « un Mentô » – un mentor, un « homme de Force » qui aura une forte influence pour son destin. Cette rencontre donnera un but aux errances d'Esternome:

de prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires.[14]

C'était la représentation des « sacrées » villes : « L'En-ville fout': Saint-Pierre et Fort-Royal », cet espace fortement symbolisé car la force du peuple réside dans le lien à la nature et à la terre. Pour se (re)créer une identité propre et pour aboutir à une conscience de soi-même, les esclaves libres ou *«* Les nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter »[15].

Il y a dans le merveilleux univers chamoiseaunian, un personnage dominant mais jamais dominé qui incarne la force de la liberté intérieure et le symbole de l'identité créole: le Mentô. Figure récurrente dans la prose romanesque de Patrick Chamoiseau, il « n'a jamais souffert du fouette ou du cachot ; à l'heure des fers et de la barre on les oubliait net; les envies méchantes de qui que ce soit ne s'exerçaient jamais contre eux »[16] Pour le peuple créole, dépourvu d'Histoire et de Genèse, le Mentô est le symbole du mythe fondateur, il est le « guide spirituel » selon Radu Petrescu, porteur d'un savoir ancestral et de la Mémoire: « le Mentô préservait nos restes d'humanité. Il était le charbon d'un combat sans héros dont le chaud ne peut se calculer jourd'hui, qu'au toucher des services conçus par les békés en vue de le défolmanter[17]»[18]. Chose étonnante, affirmait Esternome de *Texaco,* il était impossible de garder en esclavage une telle Force:

quand un béké détenait un Mentô parmi ses nègres, qu'il veuille ou pas ; avec sel ou sans sel, à l'huile ou au vinaigre, qu'il ait messe ou pas de messe, qu'il soit gentil ou tout méchant, que sa terre soit bonne ou bréhaigne, qu'il soit bien né ou pâtisse d'un ancrage en déveine, au bout du tôt ou quelque part dans le tard, ce béké tombait ruinée.[19]

Le Mentô est un personnage hors - monde, un personnage récurrent, le symbole mythique de la « Force » et « de pouvoirs », un des possibles modèles de l'identité antillaise.

Conclusion

Abordant l'écriture chamoiseaunienne, il ne faut pas oublier l'histoire qui est rattachée à cet espace insulaire et qui constitue le moteur engendrant de l'imaginaire de Chamoiseau. Sa vaste œuvre a un lien directeur commun: le souci pour la préservation de la mémoire qui traduit le souci de restaurer une culture profondément traumatisée par la période esclavagiste

[13] *cf.* Radu I. Petrescu, « Le Mento et son entour. Notes sur l'espace identitaire dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », *in Philologica Jassyensia,* Iasi, VIII, No.2(16), 2012, p.179-183.
[14] *Op. cit.* 1992, p. 74.
[15] *Ibidem,* p. 109.
[16] *Ibidem,* p. 69.
[17] Défolmanter, mot créole qui signifie « détruire, démolir », *cf.* Rafael Confiant, *Dictionnaire du créole martiniquais,* http://www.potomitan.info/dictionnaire, page consultée en ligne le 24.11.2014.
[18] Patrick Chamoiseau, *Texaco* Paris, Gallimard, 1992, p. 71.
[19] *Ibidem,* p.72.

et de la (re)construire son Histoire. Comment traduire mieux cette époque, sinon en rendant hommage à l'esclave opprimé, tout en transbordant sa figure en pilon central de son œuvre ?

Dans l'univers chamoiseaunian, les esclaves, s victimes d'une non-histoire, d'un non-temps et d'un non-espace, sont des gardiens de la mémoire ancestrale, des symboles et des révélateurs de la résistance culturelle antillaise.

"Note:

Cet article a été financé par le projet «***SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche***», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**"

Bibliographie

Patrick Chamoiseau, *Texaco,* Paris, Gallimard, 1992.

Patrick Chamoiseau, *Bibliques des derniers gestes,* Paris, Gallimard, 2002.

Auzas, Noémie, *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'Imaginaire des langues,* Paris, Ed. Imago, 2009.

Ghermann, Susanne, « La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone » in

Revue de L'Université de Moncton, vol.27, no.1, Berlin, 2006.

Moura, Jean Marc, *Littérature francophone et théorie postcoloniale,* PUF, Paris, 1999.

Petrescu, Radu I., Le Mento et son entour. Notes sur l'espace identitaire dans *Texaco* de

Patrick Chamoiseau, in *Philologica Jassyensia,* VIII, No.2(16), 2012, p.179-183.

Steiciuc, Elena Branduşa, *Horizons et identité francophones*, Chisinau, Cartier, 2012.

Site : http://www.potomitan.info/dictionnaire,

ABOUT A FAILED EROTIC INITIATION. THE ILLNESS AND THE MORBID LOVE – IN THE FOREST GIRL, *BY IOAN SLAVICI*

Liliana Floria, PhD Candidate, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: As the title of this study suggested, we performed a comparative and phenomenological alalysis of the illness and the morbid love – the love-sickness – starting from Ioan Slavici's short story, The forest girl, to andertake, at the same time, a mythanalys of this text. The illness is an agreed theme in the universal literature as from the Antiquity to the Postmodern Ages: during the Renaissance, love was considered a contagious and deadly disease as the plague and the holera, but in the Modern Ages, the illness itself and the morbid love became the most favorite themes for writers who caught the decadence and the decay of the contemporary society. We analyzed how these themes were caught by writers as Boccaccio, Daniel Dafoe, Goethe, Gabriel Garcia Márquez and, naturally, by Ioan Slavici, the Roumanian writer. The mytanalysis of The forest girl's story, argued the presence of a ritualistic scenario, after which Iorgovan missed this absolutely obligatory erotic initiation to promote among the mature men. The failure of his erotic initiation had tragic consequences, because Iorgovan burned in the water and the fire of a huge cosmic mill.

Keywords: eroticism, initiation, illness, love-sickness, myth.

Ioan Slavici, un scriitor european

Despre Ioan Slavici s-a scris mult, începând cu Mihai Eminescu și Titu Maiorescu, contemporani ai scriitorului, continuând cu Nicolae Iorga, Tudor Vianu, George Călinescu, până la generația de critici literari a sfârșitului de secol XX, Ion Dodu Bălan, Alexandru Piru, Pompiliu Marcea, Magdalena Popescu, Dumitru Vatamaniuc, Nicolae Manolescu, pentru a completa peisajul criticii literare românești cu generația secolului XXI, reprezentată de Cornel Ungureanu, Steliana Brădescu, Adela Drăucean, Elisabeta Lăsconi. În mod surprinzător, sau nu, Ioan Petru Culianu supune nuvela *Moara cu noroc* unei interpretări mitanalitice îndrăznețe, reușind să suprapună scenariul mitic gnostic celui literar. În aceeași nuvelă celebră deja, Marian Popa identifică elemente de western, George Munteanu psihanalizează comportamentul personajelor, pentru a găsi în Ana o Emma Bovary cu un temperament erotic descătușat de apariția maleficului Lică, iar în *Mara* surprinde prezența complexului oedipian[1]. Într-un studiu cu caracter polemic, Mircea Iorgulescu apreciază originalitatea analizei critice întreprinse de către George Munteanu asupra romanului menționat, dar se opune ideii de autonomie a personajului în propria devenire susținută de predecesorul său, hotărând că „*Mara* este un roman al predestinării"[2].

Din punctul de vedere al încadrării într-o direcție literară sau alta, puțini scriitori sunt mai controversați decât Ioan Slavici, care aparține celebrului quartet de „mari clasici" români, scrie o proză psihologică de factură realistă și „a refăcut, în româneşte, lumea de factură

[1] Vezi *Ioan Slavici interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 201-247

[2] Mircea Iorgulescu, *Mara – un roman al predestinării*, în *Ioan Slavici interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 211.

Biedermayer originară din centrul Europei”[3]. O personalitate complexă devine automat una controversată și Ioan Slavici, prin simpatia politică manifestată pentru monarhia austro-ungară, prin spiritul tolerant față de celelalte naționalități și deschiderea față de Occident a devenit o „persona non grata”. Cu realism și înțelepciune, se autodefinea drept un „cosmopolit”, fiind „român cu nume de sârb, vorbind ungurește în oraș nemțesc”[4]. Din cauza ignoranței, a relei-voințe și a unui patriotism prost înțeles manifestate de către contemporanii săi, un mare prozator român a trăit spre sfârșitul vieții, bătrân și bolnav fiind, clipe cumplite în temniță ca orice infractor de rând. Cu toate acestea, Slavici a reprezentat pentru proza românească ceea ce Eminescu a fost pentru poezie și Titu Maiorescu în critica literară, adică un „spiritus rector” sau cum l-a numit Cornel Ungureanu - inspirat după părererea mea, exagerând, în opinia celor de la „România literară” - „Homo aedificator în timpul clasicilor”[5]. El va deschide scriitorilor secolului XX „drum larg spre proza modernă, obiectivă și analitică”[6]. Mai mult, înainte de Eugen Lovinescu care va conștientiza și va promova necesitatea racordării literaturii române la literatura occidentală prin teoria sincronismului, prin opera sa, Ioan Slavici devine contemporanul unei întregi generații de scriitori din vestul Europei prin abordarea unor teme literare agreate, prin realismul de factură psihologică. Din acest moment, în literatura română, „autobiografia lirică, proza poetică ori romanul de tip balzacian încep să dateze; cu el, proza românească se europenizează, devenind contemporană cu ceea ce se scria în restul continentului”[7].

Dacă unii cercetători au identificat elemente de proză Biedermayer în opera scriitorului ardelean, alții au afirmat că „Slavici este un realist mai modern, apropiindu-se de naturalism prin reacția fiziologică și comportamentul personajelor”[8], în timp ce cheia psihanalitică de interpretare a textului literar a dezvăluit în locul tarelor ereditare adevărate scindări între eul social și cel interior, între posibilitate și realitate, între „a putea” și „a nu putea să poată”, între „a vrea” și „a nu voi să voiască”, sursă a dramatismului și a tragismului. Pe baza datelor bio-bibliografice oferite de Slavici însuși, se pot identifica unele direcții imprimate operei sale de lecturile filosofice realizate sub îndrumarea lui Mihai Eminescu: Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, Confucius. De la Hegel preia opoziția stăpân-supus, valorificată în nuvelele în care erosul este direct influnțat de acest tip de relație mai ales în societățile tradiționaliste românești, unde căsătoriile aveau loc doar pentru a spori avuția celor deja bogați; Scopenhauer furnizează ideea conform căreia în raporturile dintre Eu și lume, Celălalt nu este altceva decât o suprafață aparentă, antropologică, prin intermediul căreia se manifestă în fapt tiranica „voință de a trăi”, completată de voința de putere sau de aparență, elemente din filosofia lui Nietzsche: „Omul literaturii lui Slavici se manifestă pe marile direcții indicate de Scopenhauer ca fiind ale voinței de a trăi: satisfacerea necesităților biologice și materiale (instinctul de achiziție și posesie, patima lui a avea, obsesia banului), necesitatea perpetării speciei, sexualitatea (dorința și iubirea ca patimă a iraționalului din om), injustiția (expansiunea voinței prin încălcarea voinței altora – voința de putere, orgoliul). Pe toate aceste drumuri, omul lui Slavici îl întâlnește pe celălalt, dar nu ca pur obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunându-se, colaborând, subordonându-se). Celălalt există mai ales ca o conștiință care privește și califică”[9]. Confucius cu filosofia sa completează concepția profund „moralistică” despre lume și viață insuflată de mama

[3]Mihai Zamfir, *Prozatorul Biedermayer: Slavici* în „România literară”, nr. 30, 2009 http://www.romlit.ro/prozatorul_biedermayer_slavici (data accesării 15.02.2014).
[4] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția facsimil, București, Editura Semne, 2003, p. 126.
[5] Cornel Ungureanu, Slavici-monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2002, p. 8.
[6] Ion Dodu Bălan, Ioan Slavici sau roata de la carul mare, București, Editura Albatros, 1985, p. 12.
[7] Mihai Zamfir, *art. cit.*
[8] Alexandru Săndulescu, *Proza românească la sfârșitul secolului al XIX-lea – forme ale realismului*, în *Istoria literaturii române*. Studii, coord. științ. Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Academiei R.S.R., 1979.
[9] Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 148.

autorului, care-l legitimizează drept un „iluminist înnăscut”[10]: lumea trebuie să fie un spațiu al echilibrării permanente a unei balanțe axiologice, în care binele și răul, frumosul și urâtul, calmul și violența se regăsesc într-un melanj permanent. De aici, teama Persidei că o prea multă fericire este indecentă și periculoasă, dar și încrederea nestrămutată că nefericirea nu este permanentă. Aceeași concepție se desprinde din „pedepsirea” exemplară a lui Hubăr și a lui Busuioc, ipostaze ale ratării condiției paterne, prin non-asumare și pasivitate. Acest confucianism filosofic se suprapune în plan etic, moral și estetic acelui *Kalokagatia* specific atât Greciei antice cât și neoumanismului german, la Schiller și Geothe[11].

Tudor Vianu a sesizat discrepanța stilului slavician, care se dovedește abstract și rafinat în analiza psihologică a personajului și, de cele mai multe ori, sărac și lipsit de imaginație lingvistică în cadrul descrierii „spectacolului lumii externe”[12]. Descrierile peisajului natural, a unui apus de soare, a secerișului sunt lipsite de viață, dacă nu sunt animate de prezența omului. Din perspectiva naratologiei slaviciene, omul animă Kosmosul prin trările, suferințele și dramele sale, care altfel nu este decât „non-spațiu”, o geografie fizică, lipsită de esența meta-fizicului: „Gândit şi experimentat în sens concret, cu bogate atribute calitative, spațiul acesta dispune de o mare infuzie spirituală. Pentru mentalitatea țăranului român, între lumea sensibilă a naturii materiale şi aceea suprasensibilă a transcendenței, se stabilește un contact intens, un adevărat comerț. Spațiul este şi el afectat de acest raport, participare ce poate duce până la o coexistență a lor. Spațiul țăranului român nu există în sine, detașat de lucruri, forme sau acte ce se petrec în preajma lui sau în lume. Spațiul este în primul rând loc, loc concret, precis determinat, cu o natură specifică, deci un spațiu calitativ”[13].

Pădureanca – scena unei inițieri erotice ratate

Incipitul nuvelei oferă în primele cinci alineate tot atâtea chei de interpretare a filosofiei de viață a autorului, care alimentează principalele conflicte narative. Adresarea directă din primul rând, cu îndemnul de raportare la o forță superioară omului, este urmată de explicarea cauzalității acestui gest, care trimite la teoria aristotelică cu privire la raportul dintre Ființă/Neființă, legitate/întâmplare – tradus, în planul concepției creștine, prin raportul dintre predestinare și liberul arbitru: „(...) lumea din întâmplări se alcătuiește, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune de gând”[14]. Pentru Aristotel, „accidentul e ceva aproape de neființă”[15], căci „presupune o asociere fortuită sau spontană, care nu poate fi înțeleasă rațional ca determinată prin cauze necesare și nici nu poate fi subordonată unor legi fie și statistice. El se sustrage astfel multora dintre determinările ființei, ceea ce-l face să fie într-adevăr o neființă (un non-subject) pentru știință”[16], iar cauza accidentului este pentru Aristotel „materia, neființa ca posibilitate”[17].

În al doilea paragraf, apare Busuioc, „bogătoiul”, drept exponent al ființei raționale „care știe ce voiește”, care și-a consolidat puterea „pe vrute, pe muncite pe chibzuite”[18], plasat, prin intermediul conjuncției adversative „însă”, într-un raport de opoziție cu absurdul existenței, de refuz și inacceptare a accidentului. Iată un adevărat personaj tragic, în înțelesul dat de către antici, cel care nu acceptă imperativul sorții, ci crede că o poate supune voinței

[10] Munteanu, George, *Istoria literaturii române (Epoca marilor clasici)*, vol. 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 305.
[11] Pompiliu Marcea, *Slavici*, ediția a III-a, Timișoara, Editura Facla, 1978, p. 185.
[12] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 116.
[13] Ernst Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 162.
[14] Ioan Slavici, *Mara. Moara cu noroc. Pădureanca*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 360.
[15] Andrei Cornea, *O istorie a neființei în filosofia greacă. De la Heraclit la Damascios*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 190.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem*, p. 192.
[18] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 360.

sale! În același timp, prin supremația rațiunii și a voinței, Busuioc este un iluminist al spațiului tradiționalist românesc eminamente fatalist. În acest personaj coexistă două contrarii, care-l vor scinda până la paralizarea oricărei acțiuni, de unde înlănțuirea tuturor întâmplărilor dramatice care vor pecetlui destinul fiilor săi și al său.

Boala este o prezență, discretă, dar puternică, în întreg universul nuvelei *Pădureanca*, ca și cum autorul ar subscrie involuntar unei concepții filosofice postmoderne, conform căreia „orice epocă își are bolile ei directoare”[19]. Menționată inițial ca un simplu fapt divers, apariția holerei în cadrele spațio-temporale, contaminează atât geografia profană, cât și sacralitatea implicită a acesteia prin amenințarea ei directă, dar complet ignorată: „Se ivise holera-n țară, iar Busuioc nu voia să știe de ea”[20]. Această frază scurtă esențializează raportul dintre accident – surprins magistral prin verbul impersonal - și ființă, subiect actant aflat într-un raport de cauzalitate implicită, Busuioc, cel care refuză, neagă accidentul supunându-l voinței („nu voia”) și conștiinței („să știe”).

Urmează introducerea în scenă a pădurenilor, o adevărată forță care acționează compact, care „migrează” în fiecare vară dinspre munte spre șes, într-o mișcare descendentă esențială, ritualică, ce funcționează asemeni unei atracții magice: „setea de viață îi ia și-i duce pe toți la sărbătoarea cea mare ce se ține în fieștecare an o dată pentru împărțirea pânei de toate zilele”[21]. Pădurea și câmpia corespund unor perechi de elemente simbolice antitetice – întunericul și lumina, frigul, umezeala și căldura, dionisiacul și apolinicul. Nu trebuie ignorat nici faptul că faunii, spirite ale pădurii, coboară în câmpia solară pentru a participa la serbările orgiastice, care celebrau renașterea naturii. Viața și moartea, sărbătoarea și secerișul, secerișul și holera – se constituie în serii antonimice doar la prima vedere, căci simbolismul acestor noțiuni le poartă înspre semnificații implicite. Secera este simbol al vieții, asociat de civilizațiile agrare cornului lunii[22], dar și al „sămânței hărăzite morții, ca hrană sau ca germene”[23], întrucât secerișul este o acțiune de retezare a tulpinii, „care leagă ca un cordon ombilical sămânța de glia roditoare”[24]. Sărbătoarea secerișului are puternice conotații ritualice, fiind expresia celebrării „paroxistice” a vieții, „un recurs la sacru”, „o întronare însăși a sacrului”[25] în plin spațiu profan. În acest sens, sărbătoarea opune „o explozie intermitentă unei continuități terne, o frenezie exaltantă repetiției cotidiene”[26], ea generează „o actualizare a timpului dintâi al universului, *Urzeit*, a erei originare eminamente creatoare”[27]. Kosmosul - expresie a ordinii, a legității, a curgerii timpului - se uzează continuu, distrugându-se până la instaurarea Haosului – sugerat de excesele de tot felul din cadrul sărbătorii – pentru a permite renașterea, reîmprospătarea esențelor vieții, reinstalarea vârstei de aur a omenirii, un adevărat „rezervor de forțe atotputernice și mereu noi”[28].

În contextul apropierii sărbătorii secerișului, agitația și neliniștea lui Iorgovan sporesc „nebunia” atracției pădurencei îl îmbată: „mâna iute fiindcă-l mâna pe el ceva înainte”[29]. Notațiile autorului cu privire la starea interioară a flăcăului accentuează ideea unor stări

[19] Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014, p. 13.
[20] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 360.
[21] *Ibidem.*
[22] Vezi Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, traducere din germană de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 390-391.
[23] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-II-III, traducere după ediția apărută în 1969, modificată și completată, apărută în colecția „Bouquins”, coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995, p. 217.
[24] *Ibidem.*
[25] Roger Caillois, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război, în relațiile lor cu sacrul, cu o prefață la ediția a II-a (1949), o prefață la ediția a III-a (1963) și un cuvânt înainte (1939) ale autorului, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1997, p. 109.
[26] *Ibidem.*
[27] *Ibidem*, p. 113
[28] I*bidem*, p. 118.
[29] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 364.

ambigue: „se uita ameţit", „nu putea să înţeleagă nimic"[30], amplificate de o teamă patologică sugerată de epitetele „speriat", „fricos", „zăpăcit"[31], la care se adaugă o excitabilitate nervoasă paroxistică. Confuzia interioară îl determină să acţioneze ca într-un soi de somnambulismm care alternează cu scurte episoade de trezire: drumul până la Iosaşi, sub razele lunii, este parcurs „ca prin vis". Raţiunea îl alertează în privinţa gratuităţii goanei sale înspre Simina şi îi revelează totodată imposibilitatea împotrivirii: „Era o nebunie! De ce să se ducă? De ce s-o vadă? Ce avea el cu dânsa? Nimic, nimic, nimic! Era o mare nenorocire pe capul lui pădureanca aceea; dar îi ieşise o dată primejdia în cale şi nu se mai putea feri de ea, îl apucase o dată gândul de a se pune călare şi nu mai putea, nu mai putea, răcoarea nopţii, lumina lunii, umbrele copacilor, toate-l adimineau"[32].

Ambiguitatea şi confuzia sunt stări specifice celui neiniţiat care simte chemarea sacrului. Nu înţelege sensul acestei atracţii, dar nici nu poate să se împotrivească acesteia. Chiar şi atunci când se află în poarta fetei, lui Iorgovan „parcă-i venea să se întoarcă" şi din nou e frământat de întrebările care-i luminau şi mai tare, pe de o parte, inutilitatea demersului personal, iar pe de altă parte, aspectul magic, pur inconştient al acestuia: „Ce să-i zică? Ce să-i facă? Ce voia el cu dânsa? Putea el, om în toată firea, să-i spună c-a venit atâta drum de dragul ei?! Ori putea să-i spună că numai din întâmplare a nimerit pe aici? Dar de dunde ştia el ce poate şi ce nu poate?"[33]. Prin „om în toată firea" trebuie înţeles nu doar omul matur, echilibrat în gândire, ci imaginea tradiţionalistă a bărbatului rezervat, care nu comite excese şi nu întreprinde acţiuni care să-l „compromită" în ochii comunităţii arhaice. Un astfel de om nu omoară un cal pentru a ajunge la o fată, nu-şi pierde somnul şi nu ajunge fără nicio explicaţie în pragul casei fetei. Atins de sacru, tabuizat, Iorgovan nu mai este „un om în toată firea", căci gesturile sale sunt deja contaminate de excesul sacralităţii sărbătorii secerişului. În contextul acestei sărbători, Iorgovan şi Simina nu sunt decât doi actanţi, care ar trebui să asigure atât renaşterea naturii – prin ritul fecundităţii -, cât şi pe aceea a societăţii – prin ritul de iniţiere, căci „societatea e întotdeauna pe picior de egalitate cu natura. Novicele e aidoma seminţei îngropate, a pământului care n-a fost încă lucrat"[34].

Asemeni profesorului Gavrilescu din nuvela *La Ţigănci!*, scrisă de Mircea Eliade, Iorgovan se teme de contactul cu sacrul, nu are curajul de a se deconecta de profan şi de legile acestuia. Când o caută nebunește printre pădurenii care poposiseră în câmpie, se teme să nu fie recunoscut de cineva, să nu i se recunoască intenţia de a o vedea; când o aduce din Zimbru, mimează indiferenţa în faţa slugii, pentru că nu se cuvine ca acesta să ştie slăbiciunea stăpânului; în câmp, la seceriş, vrea să-i vorbească fetei, dar se fereşte de privirile tuturor; nu reacţionează când Şofron o sărută pe buze pe Simina în văzul tuturor, ca o declaraţie de dragoste sinceră şi autentică; când îi vorbeşte fetei, nu are curajul s-o privească în ochi. El „ştie" că nu are ce să-i spună şi mărturiseşte cu o sinceritate ce pare brutală că nu vrea nimic de la ea, doar că-i este dragă de „i s-au urât zilele". Teama şi laşitatea îl conduc spre ratare în plan erotic, o ratare iniţiatică ce va avea consecinţe tragice atât în propria existenţă, cât şi pentru Simina şi Şofron.

Pădureanca, în schimb, e curajoasă, e directă şi sinceră, o fiinţă solară, deschisă înspre erotism, pe care-l trăieşte intens, profund şi total. Această deschidere sinceră îl sperie pe Iorgovan, un „bărbat saturnian", tenebros, ascuns, temător şi indecis. Cu cât Simina se îndreaptă mai sincer spre el, cu atât sensibilitatea exacerbată a tânărului se repliază, provocând dezechilibre patologice: îşi minte tatăl, pe care-l înşală, petrece într-un delir

[30] *Ibidem*, p. 365.
[31] *Ibidem*, pp. 372-373.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*, p. 374.
[34] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 121.

agonizant al simțurilor, care mimează doar în mod jalnic ritualul inițiatic dionisiac, înconjurat de false bacante, care-l îndepărtează de la adevărata inițiere sacră.

În mitologia populară românească, Fata Pădurii este o apariție terifiantă care atrage flăcăii neajutorați și neinițiați într-o inițiere, căreia, dacă nu-i fac față, pier. Mitul Fetei pădurii reprezintă în fapt un ansamblu de rituri ce presupun inițierea erotico-sexuală a tânărului, care trece de la ipostaza de flăcău la cea de bărbat. Ca orice inițiere, ritul trimite și la sfera morții, care presupune o trecere dintr-un stadiu în altul: „feciorul care are de-a face cu ea trebuie să îi facă singur față, trebuie să o stăpânească, fiindcă numai astfel el se dovedește matur sexual și, prin urmare, apt de însurătoare. Altfel, trăind în năluciri periculoase, el trebuie să fie recuperat pentru viața reală prin practici magice puse în act de apropiații săi, și, mai cu seamă, de femeile din familia sa, în primul rând de femeile în vârstă, ca și când s-ar pune în scenă o nouă naștere”[35]. Componenta funerară și cea magică coexistă, deoarece tânărul „atins” de Fata Pădurii este introdus în cuptor, asemeni pâinii, pentru a trece de la crud la copt, simbolizând „trecerea tânărului de la o perioadă în care nu a știut să-și controleze viața sexuală (...) înspre o epocă de maturitate, degajată de excesele și curizitățile unei tinereți neglijente”[36]. Iorgovan pare a nu fi avut tăria și maturitatea necesare trecerii acestui rit în urma căruia, din feciorul răsfățat al bogătoiului Busuioc, ar fi devenit un bărbat matur, capabil să stăpânească orice exces atât în interior, cât și în raport cu exteriorul.

Frumusețea ireală a Siminei, pădureanca, este un prim semn al tabuizării acesteia, al contaminării acesteia cu sacrul, superlativul absolut în plan estetic plasându-se la antipodul urâțeniei legendare a Fetei Pădurii. Comportamentul permisiv al fetei a fost evidențiat de critica literară, care a identificat în acesta un motiv al blocajului, al refuzului flăcăului. Ea încalcă legea nescrisă a comunității rurale, pe care Iorgovan o urmează cu sfințenie, „legea rușinii”, devenind astfel o eroină tragică prin încălcarea *hybris*-ului. Ea îl urmează pe Iorgovan din Zimbru la casa lui Busuioc, deși are doar certitudinea unei „dragoste în sec”, îl caută în locurile rău famate unde acesta petrece cu alte femei, umilindu-se îngrozitor, nu își urmează tatăl și rămâne în curtea bogătoiului deși nu-i va deveni noră. Cu cât flăcăul zdrobește mai multe bariere ale bunului simț, cu atât ea devine mai umilă, acceptând ca o pedeapsă bine meritată acest calvar. Spre deosebire de Iorgovan care se împotrivește și nu are curajul de a trăi liber iubirea, agonizând consumat de focul sexualității mistuitoare refulate la adăpostul convențiilor sociale, ea sparge barierele sociale și convenționale, trăind plenar sentimentul, cu toate implicațiile dramatice ale încălcării tabu-ului. La fel ca în cazul Persidei care iubește și se teme, așteaptă umilă și se abandonează erosului, Simina îl copleșește pe labilul Iorgovan cu o iubire pe care acesta nu are capacitatea emoțională de a o înțelege și de a o împărtăși. Ea are curajul unui bărbat, el, slăbiciunea unei femei, de unde o ambiguizare a sexelor, care trimite la acele sărbători antice, în care atât femeile cât și bărbații se travesteau, sugerând practicarea unor rituri ale fecundității[37].

În plan ritualic, cuplul Simina-Iorgovan reunit în plină sărbătoare a secerișului avea menirea de a reinstaura și de a refertiliza Kosmosul. În *Enuma elish*, Marduk învinge monstrul Tiamat și întemeiază lumea valorificând matricea originară a răului, de unde „dualismul cosmogonic funcțional”[38] al acesteia. Haosul nu a fost îndepărtat complet, el reapare pentru ca omul să celebreze înnoirea, primenirea constantă a universului, și a vieții. La asiro-babilonieni, într-o zi anume destinul comunității era dat pe mâna unui nebun, care era lăsat să decidă în locul regelui, Haosul, „lumea pe dos”, reinstaurându-se. Dacă în timpul domniei Haosului, regele era dezbrăcat, batjocorit și umilit în public, după ce își relua

[35] Otilia Hedeșan, *Pentru o mitologie difuză*, Timișoara, Editura Marineasa, 2000, p. 47.
[36] Idem, *op. cit.*, p. 48.
[37] Vezi Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea antică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996, p. 25.
[38] Ștefan Borbely, *Mitologie generală*, Cluj Napoca, Editura Limes, 2001, p. 12.

prerogativele puterii, Kosmosul îndepărta Haosul resacralizând astfel cosmogonia. Ceremonia era finalizată cu o hierogamie de proporții cosmice, în care regele se împreuna în public cu regina. Prin neacceptarea rolului său sacru, prin respingerea Siminei, Iorgovan schimbă locul regelui cu cel al nebunului. Prin el, Haosul – a cărui apariție s-a făcut simțită prin amenințarea holerei – se instaurează, aducând cu sine moartea fratelui său vitreg, a tatălui Siminei și în final, a sa, ultima având valoare sacrificială, întrucât orice întemeiere, orice cosmogonie presupune sacrificiul zeului și apoi al omului. Tot el însă, prin sacrificiul de sine conștient și exemplar, reinstaurează ordinea, legitatea.

Moartea lui Iorgovan este exemplară, datorită locului și prin intermediul elementului primordial care dă o dimensiune simbolică sacrificiului, focul. Simbolismul morii de vânt a fost valorificat în literatura română și în cea universală, în celebrul roman al lui Cervantes, *Don Quijote*, dar și în drama lui Marin Sorescu, *Iona*. Ea simbolizează iluzia idealului, imposibil de atins, atât pentru Cavalerul Tristei Figuri cât și pentru însinguratul Iona. Ea este o *axis mundi* care se înalță spre cer, cu baza bine consolidată în teluric și cu aripile zbuciumate înspre transcendent. În același timp, moara este locul unde boabele de grâu sunt zdrobite pentru a rezulta făina, ingredientul din care se plămădește pâinea. Bobul de grâu a murit simbolic în pântecul pământului, care l-a fecundat, a germinat dând naștere spicului, căruia, ajuns la maturitate, secerătorii i-au tăiat cordonul ombilical cu pământul, care „a născut" un nou bob de grâu. Bobul de grâu este copt atât de căldura soarelui, cât și în cuptor, unde, sub dogoarea focului, devine pâine. Ieșit din pântecul Haosului el hrănește Kosmosul, simbolizând eternul dualism cosmogonic. Moartea lui Iorgovan la moară trimite la simbolul bobului de grău, căci moara în care arde bărbatul este o enormă moară cosmică. În concepția arhaică, „cercul format de stelele fixe în jurul polului nord ceresc este considerat o moară mare. Acest cerc este legat imaginar cu punctul central al pământului (Mundus, Omphalos) printr-o axă a lumii (axis mundi) de cristal. Erele cosmice ciclice se află într-o corelație simbolică cu ideea de rotație a marii mori cosmice"[39]. Iorgovan este „mistuit" de focul unui eros neînțeles, fără a-și îndeplini rolul ritualic menit și de aceea el se reintegrează în circuitul cosmic al erelor care-l vor purifica, moartea sa asigurând reinstaurarea legității periclitate de „nebunia" lui. Focul este aici asociat cu mai multe simboluri. Cu lumina, pentru că flăcăul se îndreaptă în locul „unde era de tot întuneric"[40], pentru ca ulterior „moara se umplu de lumină"[41]. El devine una cu focul, luminându-se pe sine, purificând răul, ignoranța, durerea și neînțelegerea. Simbolul morii luminate trimite la mitul maniheic, la imaginea mecanismului destinat a recupera lumina, care seamănă cu o imensă moară de apă, în cupele căreia se află lumina ce se revarsă continuu în niște nave celeste (soarele și luna)[42]. Focul acesta are valențe purificatoare, spre deosebire de focul pasiunii mistuitoare pentru o femeie pe care „nu a putut" s-o aibă deși era a lui; element eminamente masculin, focul îi oferă posibilitatea de a-și recupera virilitatea ultragiată prin comportamentul supus unei legități sociale artificiale. În calitate de „putere care zămislește"[43], focul îl poartă pe Iorgovan spre stadiul de increat, re-născându-l prin consumarea ipostazei sterile a flăcăului. Prin foc, Iorgovan se oferă ofrandă zeilor pe care-i înduplecă astfel să cruțe comunitatea atinsă de neîmplinirea ritului și pătrunde purificat în spațiul sacru. Prin acest gest sacrificial recuperator, flăcăul își recâștigă statutul de erou, de rege întemeietor, reinstaurând Kosmosul.

O altă nuvelă a lui Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, este interpretată magistral în cheie mitanalitică de către Ioan Petru Culianu, care vede suprapunerea scenariului literar pe un

[39] Hans Biedermann, *op. cit*., vol. I, p. 263.
[40] Ioan Slavici, *op. cit*, p. 465.
[41] *Ibidem*, p. 466.
[42] Vezi Ioan Petru Culianu, *Studii românești I Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București Editura Nemira, 2000, p. 149.
[43] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1969, p. 41.

scenariu mitic gnostic, marele mit al maniheismului, evidențiind faptul că „mitul – dacă există – scapă complet intenției conștiente a autorului”[44]. Culianu laudă tehnica narativă, înlănțuirea rapidă a episoadelor, sondarea psihologică și conturează contextul istorico-social al apariției nuvelei coroborat cu mentalitatea epocii, de care nici scriitorii români nu erau străini. Astfel, hanul unde se mută familia lui Ghiță mărginit de cele cinci cruci marchează în plan simbolic granița dintre un spațiu al ordinii și cel al haosului, cele două spații având drept corespondent în geografia profană orașul – viața -, respectiv pădurea – moartea. Ghiță, agent al binelui, are menirea de a se sacrifica și de a-l înfrunta pe Lică, nu întâmplător șeful porcarilor, agentul răului. Culianu interpretează simbolismul crucilor de piatră și de lemn, prezența simbolică a porcilor în împărăția întunericului și puterea de fascinație a lui Lică. Cercetătorul român concluzionează că valoarea unei opere literare sporește în timp mai ales dacă coordonatele spațio-temporale realiste capătă valoare simbolică și rezultatele unei mitanalize vor fi cu atât mai spectaculoase cu cât opera este mai „realistă”. Conștientă sau nu, înclinația lui Ioan Slavici către simbol există, căci nu întâmplător moara, pădurea, focul, lumina, moartea depășesc semnificația imediată a unor simple motive literare menite a „condimenta” narațiunea, devenind metafore-simbol într-un scenariu mitic și ritualic cu valoare inițiatică.

Boala – fenomenologie și pattern al iubirii-boală

Din perspectivă magico-religioasă, boala este o acțiune demonică posibilă în urma unei bătălii aprige dusă în cer între îngerii buni ai lui Dumnezeu și îngerii răi. Odată alungați, în căderea lor, demonii au rămas suspendați în aer, alții au căzut pe pământ, prinși în deșert sau în ape. Ei chinuie de atunci omul cu diverse boli care afectează atât fizicul cât și psihicul acestuia. Tudor Pamfilie[45] identifică patru tipuri de boală, care contaminează echilibrul vital al omului: boala adusă de demonii înșiși ascunși în apă, întuneric, în miez de noapte; farmecele, vrăjile și blestemele izvorâte din lăcomie și invidie; boala, consecință a păcatului și a neascultării divine; boala, ca urmare firească a încălcării unor legi nescrise, vechi de când lumea, al căror izvor este înțelepciunea populară românească. Cercetătorul român asociază sănătatea omului de noroc, relaționând astfel hazardul de ideea de predestinare pentru a explica inexplicabilul. Ciuma, holera – boli epidemice grave, virulente în manifestare, pandemice în răspândire sunt considerate în mitologia populară românească creaturi demonice.

Bolile pandemice au devenit teme în literatura universală, începând cu Boccaccio. Celebrul scriitor renascentist valorifică ciuna drept pretext livresc pentru a înrăma povestirile sale, menite, în intenția autorului, să distreze, nu să moralizeze. Cu toate acestea, scurtele narațiuni conțin adevărate meditații filosofice cu privire la sensul vieții, căpătând o valoare artistică intrinsecă profundă. Cu privire la îngrozitoarea boală, Boccaccio are „o atitudine detașată, descriptivă”, aceasta fiind „un punct de pornire, un argument oferit pentru gruparea și petrecerea tinerilor povestitori”[46]. Pentru scriitorul iluminist al secolului al XVIII-lea, Daniel Defoe, ciuma este o boală, ale cărei cauze trebuie căutate atât în ignoranța oamenilor, cât și în incapacitatea autorităților de a gestiona corect situații extreme. Scriitorul respinge ideea superstițioasă a originii supranaturale a ciumei drept consecință a păcatelor oamenilor și a mâniei divine, el ridiculizând chiar naivitatea acelora care, din dorința de „imunizare”, au căzut victime ale șarlatanilor de tot felul. Ignoranța oamenilor și neîncrederea acestora în știință, în medicină au amplificat monstruos numărul victimelor. În opinia scriitorului, situat în ipostaza lui H.F., flagelul a găsit nu doar victime inocente, ci și „ajutoare” nesperate, care

[44] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 140.
[45] Vezi Tudor Pamfilie, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări după datinile și credințele poporului român*, text stabilit, cuvânt înainte și notă asupra ediției de Petre Florea, București, Editura Saeculum I.O., 1999.
[46] Michaela Șchiopu, *Boccaccio*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 94-95.

au sporit dezastrul. Boala devine sinonimă cu absurdul însuși, în fața căruia omul își pierde voința, puterea și capacitatea de a comunica.

Boala apare ca motiv literar și în *Pădureanca* lui Ioan Slavici, la nivel pandemic orin prezența discret amenințătoare a holerei, la nivel fiziologic pe un fond ereditar, la Pupăză și la nivel emoțional, senzorial, la Iorgovan. Din perspectiva celor menționate anterior, în raport cu voința și puterea omului de a-și alege destinul, boala este un accident al neființei, expresia hazardului, care aduce nenoroc prin aceasta. În plan magico-religios, holera este un agent al sacrului, care tabuizează prin prezența sa întreaga regiune aflată în așteptarea marii sărbători a secerișului. Consumarea timpului profan presupune eliberarea ființei de credința canonică în curgerea zilelor și alunecarea spre ascendența sacră a temporalității, în care boala devine agent al sacralității.

Iorgovan este un flăcău inteligent, care însă ratează șansa de a depăși condiția de țăran a tatălui și se întoarce la „plugărie". Este totodată foarte tânăr are doar douăzeci de ani, din notația autorului, ceea ce sugerează că nu a făcut armata și, conform uzanțelor sfârșitului de secol al XIX-lea nu este „major"[47] și nu poate întemeia o familie. Sub aspect ritualic, el este un neinițiat, un candidat la titlul de bărbat, în comparație cu Șofron, de exemplu, care are treizeci de ani. Pe fondul imaturității emoționale și sexuale, se dezvoltă o sensibilitate senzorială care-l face candidatul ideal al unei inițieri, pe care o va rata în plan erotic, pentru a o desăvârși ritualic în final. prin trecerea prin foc în marea moară cosmică. Iorgovan a fost numit „depresiv" de Steliana Brădescu, care-l plasează astfel în rândul pacienților secolului XX în virtutea celor câțiva ani de liceu făcuți la Arad. Dar lui Iorgovan îi lipsește profunzimea trăirilor, complexitatea gândirii și mediul stresant pentru a fi victima ideală a depresiei. Agitația resimțită în apropierea sărbătorii, atracția irezistibilă și inexplicabilă de a pleca după Simina la Zimbru, goana nebună din timpul nopții ca într-o transă hipnotică sunt semne ale contaminării cu sacrul, care-l „cheamă".

În proximitatea bolii totul se contaminează, chiar și erosul. Începând cu renascentistul Ficino care-l face cunoscut Europei pe Platon și a sa „iubire platonică", este promovată ideea magnetismului natural, a „contagiunii" erotice prin privire. Conform acestei teorii există persoane dotate cu o putere magnetică de atracție erotică surprinzătoare, care tulbură prin forța lor interioară. Julius Evola va numi acest magnetism natural *tsi,* folosind un termen preluat din vechea mitologie indiană, numind iubirea o „intoxicaţie fluidică a îndrăgostiţilor. În Antichitate s-a crezut, iar la unele popoare primitive încă se mai crede, că fluidul unei persoane o pătrunde atât de puternic, încât impregnează nu numai trupul, ci şi veşmintele"[48]. Iubirea este considerată sinonimă cu o îmbolnăvire atât în plan psiho-emoțional, provocând melancolie și chiar un soi de nebunie îndrăgostitului, cât și în plan fizic, când se fac asocieri cu bolile venerice. Iorgovan este „intoxicat" cu frumusețea pădurencei, sfâșiat între dorința de a o vedea și aceea de a fugi cât mai departe de ea: „Cât a stat dânsa la Curtici, zâmbet în fața lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare și somnul lui n-a fost somn și totuși de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească și-și înfigea ghearele în șolduri. Era grozav lucru când vrei să nu voiești ce vrei și simți că nu poți voi nimic, ci te duce altul după cum te poate"[49]. Este melancolic, pierdut în gândurile care-l sfâșie continuu între „a voi", „a putea" și chiar „a voi să voiască" și atins de o „nebunie" pe care o conștientizează permanent. Acestea sunt „semnele" iubirii-boală, a cărei simptomatologie este oglindită și în romanul lui Goethe, *Suferințele tânărului Werther*. Tânărul se îndrăgostește de o proiecție a propriei sale sensibilități care identifică în Lotte, logodnica și soția lui Albert, idealul feminin, a cărui

[47] Steliana Brădescu, *Slavici sau iubirea ca mod de viață. Relația umană ca loc geometric al prozei lui Ioan Slavici*, Prefață de Mircea Anghelescu, Editura Institutului European, Iași, 2011, p. 113-114.
[48] Julius Evola, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 67.
[49] Ioan Slavici, *op. cit*., p. 367.

inaccesibilitate sporește cu atât mai mult dorința. Iorgovan și Werther se apropie prin sensibilitate și fatalism, dar rafinamentul intelectual al personajului lui Goethe îi distanțează în planul dramatismului trăirilor. În timp ce „toată patima lui Werther se consumă la nivel retoric”[50], pasiunea lui Iorgovan arde mult prea „mistuitor” pentru un tânăr necopt, care nu a trecut încă în rândul bărbaților. În absența iubirii, a fluxului vital transmis prin privire, care să hrănească sufletul însetat al lui Werther, acesta „se stinge de uscăciune ca vegetația de pe un pământ mort, de sete, percepând moartea inimii chiar în termeni de ariditate creatoare, imaginativă, de artificializare mumificatoare a oricărei pulsații organice de altădată”[51]. Din altă perspectivă critică, *Suferințele tânărului Werther* surprinde momentul fatal când „clipa spune « nu » voluptății, căci clipa are și această posibilitate, atunci când a luat chip omenesc”[52] și, parafrazându-l pe Friedrich Gundolf, am putea afirma că cei doi tineri suportă „chinul intangibilității clipei frumoase prin renunțare involuntară”[53] în cazul lui Werther și, voluntară, deliberată în cazul lui Iorgovan. În romanul lui Gabriel Garcia Márquez, *Dragostea în vremea holerei*, dragostea și holera împart de la bun început reperele spațio-temporale și metaforice ale narațiunii. Există un timp al bolii, există un timp al iubirii și un timp al morții, cele trei teme majore unindu-se într-una singură, cea a iubirii care durează o viață de om, până la moarte, fie că este vorba despre iubirea conjugală a doctorului Urbino pentru soția sa, fie că se referă la iubirea „eternului îndrăgostit”, Florentino Ariza pentru aceeași femeie timp de cincizeci de ani, Fermina Daza. Iubirea și boala se suprapun simbolic, îndrăgostitul experimentând din punct de vedere fizic simptomele unui bolnav de holeră: „(...) îi pierise pofta de vorbă și de mâncare, nu mai avea somn și se perpelea toată noaptea în așternut. (...) starea i s-a complicat cu o pântecăraie fără leac și niște vărsături vrezui ca fierea, își pierduse simțul orientării și se prăbușea ca din senin în nesimțire, încât maică-sa, îngrozită de suferințele lui, se întreba dacă nu era vorba mai degrabă de ravagiile holerei decât de chinurile dragostei. (...) bolnavul, cu pulsul slab, cu respirația hârâită, scăldat tot într-o transpirație searbădă ca a muribunzilor, (...) nu avea febră, nu-l durea numic, iar singura senzație care-l încerca era nevoia urgentă de a muri”[54]. Holera constituie și interesul științific al doctorului Urbino, boala devenind „mijlocitoarea” întâlnirii providențiale dintre el și Fermina Daza. Boala și iubirea traversează asemeni două fire împletite armonios întreaga narațiune, din incipit până în final, căci iubirea presupune „virusarea” îndrăgostitului de prezența și personalitatea ființei iubite, „intoxicarea” tuturor simțurilor acestuia cu celălalt.

De-a lungul itinerariului literar românesc și universal parcurs în prezentul studiu, iubirea înseamnă contactul nemijlocit cu alteritatea, care presupune „contagiune”, „virusare”, „intoxicare”, „fermecare”, chiar „nebunie” – termeni preluați fie din limbajul medical, fie din cel magico-religios. Pentru ființa umană, iubirea presupune un tip de inițiere, uneori violentă, alteori împlinită, uneori regenerantă, alteori distructivă, dar întotdeauna prilej de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere prin Celălalt. Iorgovan întâlnește iubirea, al cărei foc este prea puternic pentru „ființa lui firavă” (Ion Barbu), gravitează în jurul acestuia atras irezistibil, dar nu are curajul să se scalde în flăcările lui. De aceea, flăcăul se stinge după ce arde în focul care-i luminează și îi spiritualizează ființa, cel care „îl izbăvește încet pedepsitor” (Tudor Arghezi) de ignoranța sa cu privire la dimensiunea sacră a pasiunii, care-l lega de pădureanca sa unică. Prin uniunea erotică hierogamică a celor doi s-ar fi unit câmpia și pădurile, lumina și întunericul, apolinicul și dionisiacul, dizolvând în dimensiunea ritualică a sărbătorii timpul și

[50] Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 138.
[51] Idem, *op. cit.*, p. 141.
[52] Gundolf, Friedrich, *Goethe*, vol. I, traducere, prefață, tabel cronologic, note și indici de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1971, p. 280.
[53] *Ibidem.*
[54] Gabriel García Marquez, *Dragostea în vremea holerei*, traducere din limba spaniolă Sarmiza Leahu, București, Editura Rao, 2012, p. 88-89.

spațiul uzate de curgerea profană, revitalizându-le. Doar moartea lui ddrept sacrificiu de sine salvează universul comunității arhaice de la disoluție.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1969.

Bălan, Ion Dodu, *Ioan Slavici sau roata de la carul mare*, București, Editura Albatros, 1985.

Bernea, Ernst, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri,* vol. I-II, tradus din germană de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002.

Borbely, Stefan, *Mitologie generală*, Cluj Napoca, Editura Limes, 2001.

Brădescu, Steliana, *Slavici sau iubirea ca mod de viață. Relația umană ca loc geometric al prozei lui Ioan Slavici*, Prefață de Mircea Anghelescu, Iași, Editura Institutului European, 2011.

Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război, în relațiile lor cu sacrul, cu o prefață la ediția a II-a (1949), o prefață la ediția a III-a (1963) și un cuvânt înainte (1939) ale autorului, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1997.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție facsimil, București, Editura Semne, 2003.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-II-III, traducere apărută după ediția din1969, modificată și completată, apărută în colcția „Bouquins", coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995.

Cornea, Andrei, *O istorie a neființei în filosofia greacă. De la Heraclit la Damascios*, București, Editura Humanitas, 2010.

Culianu, Ioan Petru, *Studii românești, I, Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 2000.

Delcourt, Marie, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea antică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1994.

Gundolf, Friedrich, *Goethe*, vol. I, traducere, prefață, tabel cronologic, note și indici de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1971.

Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014.

Hedeșan, Otilia, *Pentru o mitologie difuză*, Timișoara, Editura Marineasa, 2000.

Iorgulescu, Mircea, *Mara – un roman al predestinării*, în *Ioan Slavici interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, Editura Eminescu, București, 1977.

Marcea Pompiliu, *Slavici*, ediția a III-a, Timișoara, Editura Facla, 1978.

Munteanu, George, *Istoria literaturii române (Epoca marilor clasici)*, vol. 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Pamfilie, Tudor, *Boli, leacuri și leacuri la oameni, vite și păsări după datinele și credințele poporului român*, text stabilit, cuvânt înainte și notă asupra ediției de Petre Florea, București, Editura Saeculum I.O., 1999.

Popescu, Magdalena, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Săndulescu, în *Istoria literaturii române. Studii*, coord. științific Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Academiei R.S.R., 1979.

Ungureanu, Cornel, *Slavici-monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2002.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973.

Zamfir, Mihai, *Prozatorul Biedermayer: Slavici* în „România literară", nr. 30, 2009 http://www.romlit.ro/prozatorul_biedermayer_slavici (15.02.2014).

TEXTE LITERARE

Defoe, Daniel, *Jurnal din anul ciumei*, București, Editura Univers, 1985.

Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice*, III, *La umbra unui crin*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura MOLDOVA, 1995.

Goethe, Johann Wolfgang, *Suferințele tânărului Werther. Afinitățile elective*, București, Editura Univers, 1978.

Márquez, Gabriel García, *Dragostea în vremea holerei*, traducere din limba spaniolă Sarmiza Leahu, București, Editura Rao, 2012.

Slavici, Ioan, *Mara. Moara cu noroc. Pădureanca*, București, Editura Eminescu, 1986.

THE STORY OF A PERFECT REVENGE: THE LIFE AND LOVES OF A SHE-DEVIL

Adela Cornelia Iancu (Matei), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Fay Weldon's female protagonists see men as central to their existence and repositories to any happiness they might obtain. The women's way towards independence started. Fay Weldon's "Life and Loves of a She-Devil" was quite a shock in the eighties and it even has the power to shock today. Ruth, the narrator, is everything but pretty. Her husband, Bobbo, has an almost princess like mistress. She wants him back, but at the same time, she wants to destroy Mary Fisher and her perfect world. In this paper I will present her complicated and perfect plan, and all the obstacles she has to overcome in order to achieve it. Even though it is difficult to judge whether Ruth is a good or a bad person, she is in the end a winner. In my opinion, she won her painful and demanding evolution, and at the same time, the reader's full attention and sympathy.

Keywords: Feminism, Ruth, femininity, gender equality.

This novel is remarkable in the context of Fay Weldon's fiction, and in the context of other feminist literary works. It was quite a shock in the eighties, when it appeared, and even today it has the power to shock. Fay Weldon created a brand new world for a desperate, yet dangerously determined woman, Ruth Patchett, not being scared of unexpected and extreme actions.

Ruth, the narrator, who is everything, but not pretty, lives in the suburbs along with her husband Bobbo and their two children. Bobbo is presented at the beginning of the novel, as having a mistress: Mary Fisher - a beautiful and charming woman, a writer of romantic fiction, an almost princess-like creature (as she seems to Ruth). Her husband tried to justify his cheating by telling her about each and every one of his infidelities. Ruth feels that she cannot endure her situation anymore, a situation in which all she has left is "her ugliness, unrewarding domesticity, a suburban home, ungrateful children and unfaithful husband"[1].

Ruth Patchett, in the most obvious contrast with Mary Fisher, wants her husband back, but at the same time, she wants to destroy her rival and the perfect world she lives in. She makes a perfect and complicated plan in order to reach these goals. All her actions are successful, but purchased by a lot of pain. She becomes a member of several social communities, and by manipulating people, she fulfils her journey and rebirth.

Ruth and Marry Fisher are the perfect opposites – there is an obvious difference between them: "I am as dark as Mary Fisher is fair, and have one of those jutting jaws which tall, dark women often have, and eyes sunk rather back into my face, and a hooked nose. My shoulders are broad and bony and my hips broad and fleshy, and the muscles in my legs are well developed. My arms, I swear, are too short for my body. My nature and my looks do not agree."[2]

[1] Dowling, 1998, p.105
[2] LLSD 1983, p. 9

Ruth, a six feet two inches tall, dark, clumsy and manlike woman, who is unable to make anyone truly love her, describes her husband's mistress as a personification of her own heroines.

"Mary Fisher is forty-three, and accustomed to love. There has always been a man around to love her, sometimes quite desperately, and she has on occasion returned this love, but never, I think, with desperation"[3] She thinks that nothing can disturb her perfect world which involves champagne, silk dresses, dinners, smoked salmon, affectionate lovers and parties. She is in the company of important people and possesses the freedom from the difficulties of the average women.

Unfortunately, she soon discovers how weak her perfect world is, when she has to face the responsibility of taking care of Ruth and Bobbo's thoroughly unattractive children. Little did she know that it was the beginning of her misfortune.

The opposition between Ruth and Mary is not only physical, but at the same time, spiritual. When her husband calls Ruth a she-devil, she assumes this role and in the name of the she-devil, she begins her incredible journey. She takes her spiritual power from envy, hate and lack of love, whereas Mary, presented as an angelic creature, takes it from love and tenderness.

Ruth's aims are quite clear, as she herself explains: "But what do I want? That of course could be a difficulty [...] I want revenge. I want power. I want money. I want to be loved and not love in return"[4]

She is aware of the fact that she has to get ready for a new life, to leave everything behind, but unlike many other desperate housewives, she decides to act. She does not create her new life in a common, conventional way, but she plans every step and move carefully. She has only one goal in mind: to destroy and discredit Mary Fisher. This at least seems to be her goal, but her real plan is revealed by the end of the novel – to become a new Mary Fisher, surrounded by men's admiration, love and respect, everything she always wanted to have.

With every new identity she chooses, Ruth reaches to a better understanding of her inner self. All her emotions and hatred for her rival forced and helped her achieve everything she resolved. She found out how strong and devil-like a hurt woman really is.

Ruth tries several identities and professions throughout the story, and achieves material and social success in all of them. She also learns the fact that people can actually like her. These actions represent social steps which play a minor role in the whole process she plans to undergo.

She steals her husband's money, knowing that he has never been careful enough about his finances. Bobbo is accused of speculation, put into custody, thus deepening his mistress's misery. Ruth starts her physical transformation and evolution using his money, with the help of three plastic surgeons. She goes through an incredible amount of interventions to "be like other women.[...] 'If you have been extraordinary all your life,' reflected Mr. Ghengis, 'just to be ordinary must be wonderful' "[5]

During the convalescence of Ruth's surgeries, Mary Fisher dies of cancer, giving the former the opportunity of coming to High Tower and living with Bobbo, happily ever after, at last.

"Now I live in the High Tower, and the sea surges beneath as the moon circles and the earth turns, but not quite as it did. [...] Bobbo loves me, poor confused creature that he has

[3] LLSD 1983, p. 5
[4] LLSD 1983, p.43
[5] LLSD 1983, p. 219

become, pouring my tea, mixing my drinks, fetching my bag. [...] Sometimes I let Bobbo sleep with me. Or I take my lovers in front of him. What agreeable turmoil that causes in the household! Even the dogs sulk. I cause Bobbo as much misery as he ever caused to me, and more"[6]

By the end of the novel, Ruth presents herself as a winner, having received everything she planned to have: the love of her husband, money, power and even to live in the High Tower. But does this mean that she is finally happy? Her journey made her see hate, envy and weakness in the people around her, making her unable to love again.

Nevertheless, her revenge is exemplary in its complexity and extend, her goal is quite trivial, similar to many other women's goals. She now knows that she can do anything she wants to, being able to achieve much more significant and attractive purposes, but in a strange parody of her rival, she is happy in her tower. She knows she only performs a role.

The unexpected ending is seen as rather controversial by many reviewers. Rhoda Koenig from the New York Magazine wrote: "Women who love men lose their identities; women who vanquish them lose their souls." Ruth truly becomes a defeated soul when trying to rule her own version of the world. In contrast with her bad decisions – the abandonment of her children, the burning of their house down, stealing her husband's money – the reader tends to be on Ruth's side : "It is more to the point to note and to applaud Weldon's triumphant achievement in managing, against often considerable odds, to keep the reader in Ruth's side even as her acts become increasingly vengeful and destructive [...]"[7]

In my opinion, Ruth Patchett is indeed a winner, but it is quite difficult to judge whether she is a good or a bad person. She took action and control over her life, having a demanding, painful and complicated evolution. But in the end, the most important fact is that she managed to win the reader's sympathy and full attention. This sympathy is connected to the novel's aggressive feminism, both with our initial feelings for Ruth's situation, and, as the book goes on, with the involvement in its rhetoric of deserted wives. We should applaud Weldon's achievement in managing, against important odds, to keep the reader on her protagonist's side, even when her acts became vengeful or destructive. What Ruth seeks is to be freed from "natural affection"[8] and "the pain of memory"[9]

Bibliography

BBC News. "Fay Weldon: Rape Isn't the Worst Thing That Can Happen". *BBC News.co.uk.* June 1998. Web. 25. May 2010.

<http://news.bbc.co.uk>.

Dowling, Finuala. Fay Weldon's Fiction. Madison: Farleigh Dickinson UP, 1998.

Fay Weldon Interviews and Articles.

Web. 14. Mar. 2010. <http://redmood.com/weldon/interviews.html>.

Fay Weldon's Biography on Answers.com.

Web. 14. Mar. 2010 < http://www.answers.com/topic/fay-weldon>.

Weldon, F 1983, *The Life and Loves of a She-Devil.* Hodder & Stoughton, London.

[6] LLSD 1983, p. 239-240
[7] Wilde 2009, p. 404
[8] LLSD 1983, p.162
[9] LLSD 1983, p.163

THE ARTICLE WRITER

Dumitrița Todoran (Pop), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Septimiu Bucur published various books of literature reviews, literary theory, philosophy, both Romanian and foreign starting with 1934 in magazines "Thinking", "Shattered stone", "Romanian Thought", "Progress and culture", "Literary Life", "Literary Romania," "Today," "Me and Europe" etc.

Most chronic, reviews and notes written by Septimiu Bucur between 1934-1941 are not excesses. Doing critical prose discusses the validity of the subject and themes, the quality of observation and analysis, intentions of the author's novels rejecting Damian Stănoiu, Carol Ardeleanu, Ionel Teodoreanu, Peltz but enthusiastically appreciated Emanoil Bucuta's writings, Henriette Yvonne Stahl, Mircea Eliade, Victor Papilian.

Dissolved in a pen the four titans of Jewish contemplation: Marx, Freud, Bergson, Einstein and deeply disgusted with the nullity of the "Romanian Life" or total absence of manifest vocation at Tudor Arghezi, George Cãlinescu etc, which threatens to block.

Keywords: article, writer, magazines, to publish, critical prose, Septimiu Bucur

Articlierul

Cum trebuie să fie un eseist? Eseistul nu trebuie să inventeze poveşti, nu trebuie să ţeasă metafore şi nici să reinventeze lumea. Aşa cum crede filosoful francez Jacques Ranciere, genurile literare nu se definesc printr-o formă, ci mai degrabă printr-un mod de reprezentare a lumii. Eseistul umblă între culmile poeziei, câmpiile prozei şi nesfârşitul teren accidentat al filozofiei pe o şosea de unde vede toate formele de relief fără s-o atingă pe nici una, cu idealul lipit de retină şi cu traficul de mare viteză în coastă. Eseistul e un nimeni-anume, cineva care poate în orice clipă să o apuce pe poteca de munte, cărăruia de şes sau să-şi croiască drum pe unde nimeni n-a păşit şi n-ar putea s-o facă, sau poate dar nu se stie unde ar ajunge. Drama lui e aceea de a se împăca cu nehotărârea şi este totodată ceea ce-i rămâne după ce i s-au luat tragedia şi comedia. Logica îl talonează strâns. Metafora îi gâdilă nările, dar cât de metaforic poate fi un eseist? Înţelept, el nu e totuşi un stoic şi informat, nu e un jurnalist. Eseistul e totuşi singurul specializat în ale scrisului căruia nu i se deşiră niciodată visul de a fi scriitor.

Poate fi considerat Septimiu Bucur eseist şi cronicar? Răspunsul este afirmativ. Textele sale sunt bazate pe convingeri argumentate, contextul fiind cel care-i orientează argumentele. Respectă principiile morale şi estetice constitutive redactării textului pe care nu le abandonează deloc până la ultimul eseu, cronică literară publicată. Si-a evidenţiat atributele dând dovadă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice, limbaj pertinent, luciditate, verticalitate. Pe plan filosofic, îşi vădeşte confluenţe cu existenţialismul elaborând şase studii privitoare la filosofia lui Blaga. „Familiaritatea criticului cu universul abstract al filosofiei nu a tocit ascuţimea intuiţiei critice, sensibilitatea faţă de opera lirică şi i-

a influențat stilul în sensul unei sporite precizii şi rigori analitice".[1] Septimiu Bucur este un intelectual pe care pregătirea filosoficã, sensibilitatea esteticã, simțul valorii, rigoarea expresiei îl recomandau pentru magistratura criticã. El optează pentru demonstrația polemicã, argumentația stringentã şi sobrietatea expresiei strecurând, pe alocuri, imagini critice care marchează nişte vârfuri emoționale în fluxul ponderat al demersului analitic.[2]

In calitate de cronicar, Septimiu Bucur îşi etalează talentul, pasiunea pentru litere, reactivitatea, empatia. E înzestrat cu condei iute, poate scrie repede, fãrã gestații lungi şi dospiri interminabile, nişte texte înzestrate cu fler discriminator. Simte atmosfera cãrților pe care le analizează şi comentează, murmurul lor prelexical, adicã melodiile de subînțelesuri din care se hrãnesc, îl simte pe autor dincolo de buchiile vizibile. Cele mai multe cronici şi recenzii scrise între 1934-1941 nu fac excese. Fãcând critica prozei, discutã valabilitatea subiectului şi a temelor, calitatea observației şi analizei, intențiile autorului, respingând romanele lui Damian Stãnoiu, Carol Ardeleanu, Ionel Teodoreanu, I. Peltz dar apreciind cu entuziasm scrierile lui Emanoil Bucuța, Henriette Yvonne Stahl, Mircea Eliade, Victor Papilian. Ca intelectual ardelean elaborează, pe de o parte**,** studii ample, revelatorii, solid documentate, referitoare la rãscoala lui Horia, Cloşca şi Crişan, la Scoala Ardeleanã, la Revoluția transilvanã de la 1848, la Memorandum, la „ Mileniul maghiar", la Dictatul de la Viena, în care dezvãluie cu date precise „bestialitatea turanicã" a „honvezilor" hothyşti față de populația românească, propaganda minuțios finisatã, antrenând absolut toate disciplinele pentru a adeveri cã „România e o umilã colonie spiritualã a Ungariei", iar pe linie politicã, revigorarea strategiei planului lui Bethlen Istvan din 1917 pentru deznaționalizarea românilor din cele 42000 km^2 smulse Ardealului. Dedicã studii lui Attila Joysef şi lui Ady Endre, cãruia îi traduce şi multe poezii. Ca intelectual român, în afara definitivãrii unui studiu despre toate rãscoalele noastre țărăneşti şi a conturării antinomice a unui profil de intelectual paradigmatic, Septimiu Bucur scrie studii cuprinzãtoare despre sufletul românesc, prin care tinde sã reliefeze puterea de creație a poporului român, reconstituind „tipul" nostru spiritual.

Septimiu Bucur- colaborator constant la revistele interbelice

Perioada interbelicã, marcatã de maxima dezvoltare şi maturizare a gazetãriei româneşti şi ardelene, este cea care relevã cel mai pregnant diferența de discurs dintre publicațiile informative, politice, sociale, pe de o parte, şi revistele culturale şi literare, de cealaltã parte. Publicațiile culturale, literatura şi critica perioadei sunt cele care cautã calea dialogului real, constructiv, în scopul instituirii unui sistem unitar de cernere a valorii pe criterii comune. Se inaugurează în literatura românã un spirit nou care va avea ca rezultat deprovincializarea creației şi eliminarea criteriilor extraliterare în evaluarea produsului literar.

Dintre revistele literare ce apar în perioada interbelicã amintim: *Viața românească, Blajul, Abecedar, Gând românesc, Pagini literare, Familia, Sburãtorul, Gândirea, Revista fundațiilor regale, Contemporanul, Convorbiri literare, Mişcarea literarã, Alge, Adevãrul literar şi artistic, Universul literar, România literarã, Punct, Integral, Azi, Sfarmã piatrã, Cuvântul liber, Ramuri, Năzuința, Cetatea literarã, Jurnalul literar, Progres şi culturã, Viața literarã, Eu şi Europa, Vitrina literarã, Ataşat de presã, Indemnul, Bunavestire* etc.

Septimiu Bucur desfăşoarã activitate de cronicar, critic, eseist literar şi filosofic, redactor sau colaborator, publicând diverse comentarii la cărți de literatură, teorie literară, filosofie, atât românești cât şi străine, începând cu 1934 în unele reviste ale perioadei interbelice: *Gândirea, Vitrina literară, Gând românesc, Cuvântul nou, Progres şi cultură,*

[1] Silvia Udrea, *Septimiu Bucur-restituit*, Vatra, an.9, nr.2, p.3
[2] *idem*

Viaţa literară, *România literară*, *Azi*, *Eu şi Europa*, *Sfarmă piatră*, *Indemnul*, *Bunavestire*, *Ataşat de presă*, *România*, *Porunca vremii*. Deşi îşi lasă amprenta în revistele mai sus enumerate, numele lui Septimiu Bucur este ignorat în critica şi eseistica literară interbelică. Cauza? Autorul nu reuşeşte să alcătuiască pe parcursul vieţii un volum de cronici şi eseuri literare, prin urmare, posteritatea l-a cam pierdut din vedere. Pe lângă acest lucru, n-a fost genul de persoană care să atragă atenţia asupra sa, nedeclanşând polemici. Insă, textele sale critice, atât cele pe care a reuşit să le publice**,** cât şi cele care au rămas în manuscris, îi conferă statutul distinct de critic. Se ocupă de critica prozei discutând valabilitatea subiectelor şi a temelor, fiind un bun observator şi analist, apreciind operele unor autori, desconsiderând operele altora.

Septimiu Bucur a fost un publicist harnic, dedicat, după cum confirmă şi ziaristul Nicolae Carandino: "In fiecare număr al ziarului *România*, un publicist ardelean, Septimiu Bucur, asigură artico lul de "doctrină". Nimeni nu-l citea, nici din redacţie, nici din afară. Findcă nimeni nu era curios. Doctrina Frontului Renaşterii (F.R.N), cine să se intereseze de asemenea amalgam, în care intrau tot felul de rezidii ale fascismului, ideologie la modă în Europa? Numai el, Septimiu Bucur, nu se descuraja. Scria mereu şi devenea din ce în ce mai trist. Până într-o bună zi, a murit, parcă intoxicat de propria sa secreţie."[3]

Gândirea a fost revista de suflet a scriitorului Septimiu Bucur, revista în care debutează şi publică numeroase cronici şi eseuri literare înfăptuite începând cu anul 1935 până în 1941. Scrie un număr de treizeci şi patru de cronici şi eseuri literare prin care îşi evidenţiază cultura bogată, simţul critic bine dezvoltat, rafinamentul, fraza seducătoare, judecăţile penetrante, pasiunea literară, ideile originale: *Creştinism şi realitate socială*, *Reabilitarea realului*, *Poema Marelui Anonim*, *Spre o antropologie paradoxală*, *Două cărţi despre existenţă*, *Orizont şi stil*, *Pascal văzut de J. Chevalier*, *Spangler şi momentul european*, *Thierry Maulnier şi miturile socialiste*, *Constantin Noica şi problema conceptului deschis*, *Cuvinte despre Germania nouă*, *O prezentare românească a lui Schopenhauer*, *Filosofie şi poezie*, *Intâia rotunjire metafizică a lui Lucian Blaga*, *Nichifor Crainic şi spiritul vremii*, *Eroism demonic*, *Funcţiunea spirituală a provinciei*, *Victor Papilian: De dincolo de rău*, *Un aspect al problematicii literare*, *Emanoil Bucuţa: Capra neagră (Un "roman" al iubirii neîmplinite)*, *Lucian Blaga: Artă şi valoare*, *George Călinescu: Principii de estetică*, *Mircea Eliade: Nuntă în cer*, *Rainer Maria Rilke*: *Povestiri despre bunul Dumnezeu*, *Victor Ion Popa- Maistoraşul Aurel (Aurel Vlaciu în imaginea românească a lui Victor Ion Popa)*, *Heliade Rădulescu- Opere*, *Stefan Baciu: Căutătorul de comori*, *Destinul omenirii*, *Gheorghe I. Brătianu- O enigmă şi un miracol istoric*: *poporul român*, *D. Caracostea: Simbolurile lui Eminescu*, *Nostalgia Paradisului*, *Vasile Voiculescu: Intrezăriri*, *Gherghinescu Vania- Privighetoare oarbă, Despre gândirea morală.*

In calitate de eseist, pe plan filosofic, Septimiu Bucur îşi vădeşte confluenţe cu existenţialismul iar ca şi hermeneut şi exeget elaborează studii despre Lucian Blaga, punctând *Geneza metaforei,* aportul gânditorului român la problematica filosofiei europene a veacului nostru. Prin *Poema marelui anonim* Septimiu Bucur ne prezintă o altă imagine asupra operei lui Lucian Blaga şi nu numai. Trebuie ţinut cont de faptul că Septimiu Bucur lectura cu mare plăcere opera marelui poet, ajungând să lege în cele din urmă o relaţie de prietenie.

Pe lângă elaborarea de studii despre metafizica blagiană, Septimiu Bucur observă o incompatibilitate între structura filosofiei lui Schopenhauer şi felul de a gândi al lui Ion Petrovici. Petrovici ne dezvăluie tainele metafizicii schopenhaueriene dar de la distanţă, fără a face o dezvăluire înflăcărată. Schopenhauer combate eficacitatea procedeelor raţionale. Raţiunea explică raporturi fenomenale însă nu reuşeşte să explice sensul adânc al lucrurilor.

[3] Nicolae Carandino, *Viaţa de haz şi de necaz a lui Constantin Tănase*, Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2011, p. 15

Cunoaşterea se dobândeşte prin intuiţie. Aparenţele dispar şi lumea devine cognoscibilã. Voinţa este o entitate invizibilã şi masivã, este una şi aceeaşi dincolo de legea diferenţierii individuale şi de blestemul scurgerii cronologice. Trebuie remarcatã atemporalitatea voinţei, nici mãcar voinţa nu este expresia lucrului în sine. Pesimismul filosofului german este concluzia lui neforţatã iar absolutul te duce la o conştiinţã a suferinţei.

Septimiu Bucur crede cã metafizica lui Schopenhauer se sfârşeşte acolo unde aforismele şi etica sunt o dezertare din faţa primejdiilor esenţiale. Aforismele asupra înţelepciunii în viaţã sunt o ironie la adresa omenirii. Salvarea presupune moartea voinţei.[4] Filosofia lui Schopenhauer trebuie consumatã în experienţele durerii şi în imposibilitatea de-a gãsi vreo ieşire.

Aprofundându-şi studiile filosofice, Septimiu Bucur e surprins de paginile sclipitoare în care se discutã problema conceptelor deschise ale lui Descartes, Leibnitz şi Kant, aşa cum sunt tratate de Constantin Noica. Noica discutã despre rosturile acestui act mental folosind concepte deschise în ideea de a face istorie. Nu ai cum sã retrãieşti istoria dar ea poate fi resimţitã în capitole disparate. Prin teoria conceptelor deschise se deschide o altã perspectivã a lucrurilor, lumea e trãitã ca o virtualitate. In fiecare fiinţã îţi place sã descoperi mişcarea lentã, ascunsã. Un concept deschis este un concept care nu se sfârşeşte.

Analizele lui Septimiu Bucur operează în profunzime, formulând concluzii viabile. Observând cã în zilele noastre omenirea trãieşte multe paradoxuri şi cã marile dureri ale vremii izbucnesc nu din jocuri arbitrare şi reci, ci din sâmburele unei trãiri, din strãfundurile vieţii, omul e devastat de tendinţe contradictorii şi e hrãnit cu iluzii. Analistul observã haosul din activitatea omeneascã dar şi cã suflul profetic reînvie.

Pe lângã numeroasele eseuri filosofice şi cronici istorice, Septimiu Bucur publicã recenzii ale unor opere precum: romanul *Capra neagrã* a lui Emanoil Bucuţa, roman de analizã psihologicã, carte îndureratã a iubirii neîmplinite; *Povestiri despre bunul Dumnezeu* a lui Rainer Maria Rilke, carte în care eul este centrul de viaţã al lumii iar Dumnezeu este într-o continuã mişcare universalã; romanul de o admirabilã organizare a realitãţii sub aspectele ei esenţiale, *Nuntã în cer*, a al lui Mircea Eliade; *Maistoraşul Aurel* a lui Victor Ion Popa, o monografie ştiinţificã în care este prezentatã viaţa lui Aurel Vlaicu, numele lui având o semnificaţie profund naţionalã. Chiar şi I.L.Caragiale zicea „*Mã...eşti cel mai mare geniu pe care l-a nãscut naţia asta. Dumnezeu a luat un boţ de lut, a suflat în el şi i-a poruncit: Fii om. Dar tu i-ai mai lipit o bucatã de fier, i-ai dat o sfârlã şi i-ai zis: Fii pasãre...Stii tu ce-i asta? Nu sti. Asta-i a 8-a zi din facerea lumii...Iar pe aceea n-o mai face Dumnezeu. O faci tu, care esti ucenicul lui...Maistoraşul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu...Frumos nume ai!*”; o carte care îşi propune sã zdruncine temeliile esteticii moderne aducând argumente nedocumentate *Principii de esteticã* a lui George Cãlinescu; o carte de facturã clasicã; Privighetoare oarbã a lui Gherghinescu Vania din care, spune Septimiu Bucur, autorul „iese din stilul minor al poeziei sale de pânã acum, verificând aşteptãri vechi şi îndreptãţind nãdejdi nouã”; *Poemele* lui Vasile Voiculescu care adâncesc problematica religioasã; *Simbolurile lui Eminescu* de D. Caracostea, reieşind o concordanţã între forma eminescianã şi structura limbii**,** care este un semn al destinului sub care stã toatã cultura noastrã; cartea lui Gh. I. Brãtianu, *O enigmã şi un miracol istoric: poporul român*; volumul de nuvele ardeleneşti *De dincolo de râu* al lui Victor Papilian, prin care încearcã sã înfãţişeze viaţa ardeleanã, ascunzişurile misterioase ale sufletului uman într-o perspectivã criticã analiticã ineditã şi într-un ansamblu epic nou; *Operele* lui Heliade Rãdulescu, vorbind cu acest prilej despre importanţa monografiilor şi despre tragismul culturii române; *Estetica* lui Tudor Vianu; *Despre gândirea moralã*, gândirea autorului cuprinzând toatã vibraţia durerii şi toatã claritatea dialecticii umane,

[4] Septimiu Bucur, *O prezentare românească a lui Schopenhauer* în Gândirea, nr.7, 1937, p. 352

istovind prin drama lui actul gândirii pure; volumul de poezii *Căutătorul de comori* al lui Stefan Baciu, cântece închinate iubirii şi femeii.

In 1940, Septimiu Bucur îi dedică un comentariu lui Nichifor Crainic, ca o răsplată spirituală la 50 de ani împliniți, o legitimare religioasă, metafizică şi estetică a tot ceea ce Nechifor Crainic ne-a oferit, *Nostalgia paradisului*. Cronicarul îl vede pe Nichifor Crainic ca pe o profundă realitate românească iar maine va fi un bogat capitol în istoria noastră culturală. Personalităţile reprezentative sunt acelea care prin operele sau actele lor creatoare se aşază pe marea linie a coeltivităţii naţionale. Realizează o sinteză a ideilor pe care Crainic le-a evidențiat în câmpul realităților, care multe dintre ele trebuiau clarificate.

Din 1935 până în 1941, Septimiu Bucur îşi dedică timpul publicării de articole în revista *Gândirea* dând dovadă de conştinciozitate şi cunoaştere aprofundată a istoriei naționale, a problematicii literare, a operelor şi scriitorilor perioadei, a conceptelor filosofice şi religioase etc. Eseurile, cronicile şi recenziile sale au la bază o documentare aprofundată, o muncă sârguincioasă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice.

Septimiu Bucur, debutant în *Gândirea* în 1935, a colaborat cu o ideologie literară echilibrată, susținând îndeosebi valorile tradiționale ale literaturii române interbelice. Astfel, începe colaborarea la revista clujeană *Gând românesc*, o revistă ce afirmă spiritualitatea românească din Transilvania. Unele teme pe care le tratează în cele cinci articole publicate în *Gând românesc* sunt continuări ale ideilor expuse în articolele din *Gândirea*. Astfel, începe cu prezentarea unei cărți scrisă de Louis Reynaud, *L'ame allemande,* o carte care surprinde bogăția spiritualității germane pusă în contrast cu cea franceză. Germanul dă dovadă de spirit lucid, logic, rafinat, fiind o insulă spirituală profundă iar francezul dă dovadă de tăria vieții instinctive. Bucur urmăreşte pe parcursul cărții temele principale: limba ca unealtă de exprimare a unei stări interioare, reforma lui Luther, gânditorii germani, lirismul german, muzica, substanța intimă a spiritului german.

Toate ipostazele personalității lui Septimiu Bucur, critic, eseist, cronicar, se manifestă conjugat şi plenar, acesta simțindu-se obligat să ia atitudine față de Emil Cioran. Viața, activitatea şi lucrările lui Cioran au fost relevate publicului românesc după 1989. Insă pentru o mai deplină edificare trebuie luată în calcul şi atitudinea sa a-românească şi chiar antiromânească explicită în volumele la *Tentation d'exister* şi *Histoire et utopie*. Aceste volume cuprind afirmații depreciative la adresa poporului său, ruşinea perfid mărturisită de-a aparține unui neam de la început învins şi somnolent, ca şi umilința de-a proveni din țărani practic sub-umani. El pretinde că pe planul semnificațiilor existențial-istorice, poporul lui nu l-ar fi afirmat niciodată. Aşa cum declară Septimiu Bucur „faptele sunt fapte şi nu se cuvine să trecem peste ele", peste ele n-a trecut nici Lucian Blaga care i-a adresat o scrisoare publică scandalizată. Nici Septimiu Bucur n-a trecut cu vederea acest lucru. Deşi nu a putut să-i adreseze şi el o scrisoare, s-a manifestat scriptic, între pereții odăii sale printr-o epistolă-pamflet dedicată fostului său prieten Cioran. In prezentarea cărtii *Pe culmile disperării* el pune sub semnul dubiului „postura de apologet al disperării" a lui Cioran, cariera sa de „nihilist planetar" şi de vaticinator al neantului, acest „dumnezeu al ateilor."[5] Observă suferința intensă a lui Cioran care doreşte cu ardoare dionisiacă chinul dur al negației şi răzvrătirii. Cartea lui Cioran conține imnuri închinate sentimentelor iraționale ale vieții şi durerilor supreme. Autorul se lasă devorat de drama disperării şi a trăirilor frenetice şi, ajuns la punctul extrem al negației sale, se va converti.

Septimiu Bucur îi observă fraza prea încărcată de adjective şi substantive sonore, cu inevitabile tautologisme şi chiar pleonasme, împerecheri de cuvinte des repetate. Totuşi,

[5] Doina Graur, *Septimiu Bucur- Un destin frânt?,* Târnava, an.6, nr.1, 1996, p.9

Bucur are speranța cã Cioran îşi va reveni şi va deveni un cap limpede iar experiența zbuciumului sãu juvenil va deschide noi orizonturi.

Lãsând deoparte mâhnirea produsã de Cioran, Bucur se concentreazã asupra lui Cezar Petrescu, Gherghinescu Vania şi George Cãlinescu. Astfel ne oferã un rezumat al operei *Dumineca orbului* scrisã de Cezar Petrescu, o operã ce reprezintã icoana vieții zbuciumante în care a trãit autorul, o frescã a timpului sãu. Dacã Cezar Petrescu nu mânuia firele încurcate ale acțiunii ar fi riscat sã treacã la teatralism, salvând un volum care se afla pe muchia ratãrii.[6] *Dumineca orbului* e unul dintre cele mai bune romane ale sale, dorința scriitorului fiind ca literatura sã aibã cât mai vi contingențe cu actualitatea. In *Amvonul de azur* al lui Gherghinescu Vania observã nuanțe discrete, simplitate maturã, un iremediabil îndrãgostit al frumuseții pure. Poemele au la origine motive baudelaire-iene, sunt simple, au osaturã organicã, fiind mai mult decât un joc abil de cuvinte.

In confruntare cu lucrarea lui George Cãlinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, eseistul obervã cã analizarea operei a fost supremul examen pentru istoricul literar român. Critica literarã realizatã de Septimiu Bucur se deosebeşte de impresionismul lui George Cãlinescu. Omului de carte Septimiu Bucur nu îi sunt specifice metafora criticã sau preocuparea expresã de limbajul criti; el optează pentru demonstrații polemice în studiile sale**,** punând în prim plan argumentații stringente, expresii sobre. George Cãlinescu se ridicã împotriva ideii cã Eminescu ar fi pesimist**,** spunând cã pesimismul are un stigmat practic pe când considerațiile poetului despre lume şi moarte sunt teoretice. Deasemenea afirmã cã poziția lui Eminescu faţã de hegelianism e opusã, întâlnindu-se în opera sa, de fapt, reminiscențe leibniziene. Insã Cãlinescu nu şi-a verificat teza cu privire la reminiscențele leibniziene prin citate concludente. Acesta rãtãceşte prin câteva zeci de caiete manuscrise de la Academie mânat de dorința aprigã de-a inventaria cãrțile citite de poet. Descrierea operei aduce numeroase bucãți inedite şi variante eminesciene însã metoda pe care o foloseşte Cãlinescu e criticabilã. Volumul ultim al autorului e cel care va decide dacã Cãlinescu a dãruit istoriei şi criticii literare româneşti o lucrare trainicã sau una caducã.

In revista *Gând românesc*, eseistul mureşean nu publicã mult însã articolele sale expun o viziune proprie asupra scrierilor mai sus prezentate**.**

Intre 1935-1938, Septimiu Bucur publicã treisprezece eseuri şi recenzii la în revista *Sfarmã piatrã* dezbãtând teme specifice legionarilor, care evidențiau problemele cu care se confrunta în acea perioadã poporul român: iubirea, tinerețea românească, spiritualitatea românească, eroismul, cultul sacrificiului, laşitatea intelectualilor, expansiunea românească, naționalismul şi dialecticã, miult, istoria, latinitatea, tradiționalismul: *Salvarea eroticã, România dionisicã, Fortul 13, Tinerețe eroicã, Cultul sacrificiului, Despre laşitatea intelectualilor, Puncte cardinale în haos, Eminescu şi destinul românesc, Sentimentul expansiunii româneşti, Aurel C. Popovici, Dialecticã şi naționalism, Mit şi istorie, Spirit francez, Elogiul Huliganismului*. Studiile lui Septimiu Bucur, deşi tratate cu obiectivitate, au în strãfunduri înțelesuri ascunse care se concretizează spre final cu o moralã, un sfat adresat de cercetãtor tinerei generații.

Prin scrierile sale de la *Sfarmã piatrã*, Septimiu Bucur şi-a etalat propriile gânduri şi nãzuințe, îşi consemnează convingerile despre dictatura regalã, totalitarism, democrație, naționalism**.** Din meditațiile lui „disperate” un relevant gând rãzleț reiese: „*Dacã toatã istoria omenirii e lipsitã de sens, dacã absurdul şi întâmplarea sunt singurele principii care guvernează desfãşurarea evenimentelor, dacã inegalitatea este un blestem de sub care nu se poate smulge nici o societate existentã sau posibilã, dacã, în sfârşit, finalitatea este o cumplitã iluzie pentru fanatici şi naivi, atunci ce rost mai ai pe pãmânt şi de ce mai trãieşti?*

[6] Septimiu Bucur, *Cezar Petrescu- Dumineca orbului* în Gând românesc, nr.2, 1935, pp.109-111

Care este, care poate fi, care trebuie să fie scopul existenței tale?(...) Vreau să te sfătuiesc prieteneşte că, pentru a-ți afla rostul în societate trebuie să crezi în anumite idei fundamentale, trebuie să fii adeptul uneia sau alteia dintre concepțiile religioase sau filosofice, trebuie cu alte cuvinte să lupți pentru realizarea unui scop, a unui ideal care să dea sens constructiv vieții tale. (...) pentru mine demnitatea morală este conştiința spiritului de umanitate, conştiință care împlinindu-se pe sine, te obligă să fii solidar cu toate valorile menite să imprime existenței individuale un sens activ, creator."[7]

Deşi publică mult, numele lui Septimiu Bucur este ignorat în critica şi eseistica literară interbelică. Autorul nu reuşeşte să alcătuiască pe parcursul vieții un volum de cronici şi eseuri literare, prin urmare, posteritatea l-a cam pierdut din vedere. Pe lângă acest lucru n-a fost genul de persoană care să atragă atenția asupra sa nedeclanşând polemici. Prin numeroasele cronici şi eseuri literare publicate în aceste reviste, Septimiu Bucur dă dovadă de cultură bogată, simțu critic foarte bine dezvoltat, rafinament, fraza seducătoare, judecăți penetrante, pasiune literară, idei originale. Respectă principiile morale şi estetice constitutive redactării textului pe care nu le abandonează deloc până la ultimul eseu, cronică literară publicată. Si-a evidențiat atributele dând dovadă de obiectivitate, discernământ, stăpânirea valorilor etico-estetice, limbaj pertinent, luciditate, verticalitate.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

A. BIBLIOGRFIA OPEREI

A.1. OPERA

1. *Banchetul lui Lucullus*: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață și note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978,

A. 2. <u>ARTICOLE APARUTE</u> IN REVISTE;

1. Bucur, Septimiu, *Creştinism şi realitate socială* în Gândirea, Anul XIV, nr.3, Martie 1935

2. *Reabilitarea realului*, "Gândirea", Anul XIV, nr.7, Septembrie, 1935

3. *Poema Marelui Anonim*, "Gândirea", Anul XIV, nr.9 , Noiembrie, 1935

4. *Spre o antropologie paradoxală*, "Gândirea", Anul XIV, nr. 10, Decembrie, 1935

5. *Două cărți despre existență*, "Gândirea", Anul XV, nr. 4, Aprilie, 1936

6. *Orizont şi stil*, "Gândirea", Anul XIV, nr. 3, Martie, 1936

7. *Pascal văzut de J. Chevalier*, "Gândirea", Anul XV, nr.6, Iunie, 1936

8. *Spengler şi momentul European*, "Gândirea", Anul XIV, nr. 2, Februarie, 1936

9. *Thierry Maulnier şi miturile socialiste*, "Gândirea", Anul XVI, nr. 1, Ianuarie, 1937

10. *Constantin Noica şi problema conceptului deschis*, "Gândirea", Anul XVI, nr. 3, Martie, 1937

11. *Cuvinte despre Germania nouă*, "Gândirea", Anul XVI, nr.5, Mai, 1937

12. *O prezentare românească a lui Schopenhauer*, "Gândirea", nr.7, Septembrie, 1937

13. *Filosofie şi poezie*, "Gândirea", Anul XIV, nr. 8, Octombrie, 1937

[7] Doina Graur, *idem*, p. 8

14. *Intâia rotunjire metafizicã a lui Lucian Blaga*, "Gândirea", nr.9, Noiembrie, 1937

15. Nichifor *Crainic şi spiritul vremii*, "Gândirea", Anul XVII, nr.7, Septembrie, 1938

16. *Eroism demonic*, "Gândirea", Anul XVII, nr.10, Decembrie 1938

17. *Funcţiunea spiritual a provinciei*, "Gândirea", Anul XVIII, nr.1, Ianuarie, 1939

18. *Victor Papilian: De dincolo de rău*, "Gândirea", Anu; XVIII, nr.3, Martie, 1939

19. *Un aspect al problematicii literare*, "Gândirea", Anul XVIII, nr.5, Mai, 1939

20. *Emanoil Bucuţa: Capra neagrã,* "Gândirea", Anul XVIII, nr.5, Mai, 1939

21. *Lucian Blaga: Artã şi valoare*, "Gândirea", nr.6, Iunie, 1939

22. *George Cãlinescu: Principii de esteticã*, "Gândirea", nr.7, Septembrie, 1939

23. *Mircea Eliade: Nuntã în cer*, " Gândirea", nr.7, Septembrie, 1939

24. *Rainer Maria Rilke: Povestiri despre bunul Dumnezeu* (traducere de Nichifor Crainic), "Gândirea", Anul XVIII, nr.8, Octombrie, 1939

25. *Victor Ion Popa: Maistoraşul Aurel*, "Gândirea", Anul XVIII, nr.8, Octombrie, 1939

26. *Heliade Rãdulescu: Opere*, "Gândirea", nr.9, Noiembrie, 1939

27. *Stefan Baciu: Cãutãtorul de comori*, "Gândirea", Anul XIX, nr.1, Ianuarie, 1940

28. *Destinul Omenirii*, în Gândirea, Anul XIX, nr.2, Februarie, 1940

29. *Gheorghe I. Brătianu: O enigma şi un miracol istoric: poporul român*, "Gândirea", Anul XIX, nr.3, Martie, 1940

30. *D. Caracostea: Simbolurile lui Eminescu,* "Gândirea", Anul XIX, nr.3, Martie, 1940

31. *Nostalgia paradisului*, "Gândirea", nr.4, Aprilie, 1940

32. *V. Voiculescu: Intrezăriri*, "Gândirea", Anul XIV, nr. 7, Septembrie 1940

33. *Gheorghinescu Vania: Privighetoare Oarbã,* "Gândirea", Anul XIV, nr. 7, Septembrie 1940

34. *Despre gândirea moralã*, "Gândirea", Anul XX, nr.2, Februarie, 1941

35. *Despre tinerii nostril poeţi*, "România literarã", An I, nr.9, 1939

36. *Salvarea erotica*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr.46, 8 octombrie 1936

37. *Românitate dionisiacã*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 26, 21 mai 1936

38. *Fortul 13*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 14, 20 februarie 1936

39. *Tinereţe eroicã*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 45, 1 octombrie 1936

40. *Cultul sacrificiuliu*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 43, 17 septembrie 1936

41. *Despre laşitatea intelectualilor*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 49, 29 octombrie 1936

42. *Puncte cardinal în haos*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 16, 5 martie 1936

43. *Eminescu şi destinul românesc*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr.29, 11 iunie 1936

44. *Sentimentul expansiunii româneşti*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr.36, 30 iulie 1936

45. *Dialecticã şi naţionalism*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 11, 30 ianuarie 1936

46. *Mit şi istorie*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 50, 5 noiembrie 1936

47. *Spirit francez*, "Sfarmã piatrã", anul II, nr. 25, 14 mai 1936

48. *Aurel C. Popovici*, "Sfarmã piatrã", anul III, nr.5, 2 decembrie 1937

49. *Louis Reynaud, L'ame allemande*, "Gând românesc", nr.4, 1934

50. *Emil Cioran, Pe culmile disperării*, "Gând românesc", nr.7-8, 1934

51. *Cezar Petrescu, Dumineca orbului*, "Gând românesc", nr.2, 1935

52. *Gherghinescu Vania, Amvonul de azur*, "Gând românesc", nr.3, 1935

53. *George Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu*, "Gând românesc", nr.9, 1935

54. *Henriette Yvonne Stahl: Steaua robilor*, "Azi", anul IV, 1935

55. *I.Peltz: Foc în hanul cu tei*, "Azi", anul IV, 1935

B. REFERINTE CRITICE

B.1. IN VOLUME

1. *Bucur Septimiu*/ L.Pp. (Liviu Papadima), Dicționarul scriitorilor români: A-C, București, Editura Fundației Culturale Române. 1995, p. 388-389

2. *Bucur, Septimiu= Gândirea*. 1921-1994: indice bibliografic adnotat/ Emil Pintea, Cluj-Napoca, Echinox, 1998.- p.88, 98, 119, 125, 128, 133, 150, 179, 190, 196, 244, 271, 303, 310, 319, 320, 330, 331, 413, 427, 428, 444, 457, 559.

3. *Bucur, Septimiu= Gândirea și gândirismul*/ D. Micu, București, Editura Minerva, 1975. p. 31, 364, 904, 969, 978, 1027

4. *Profilurile unor absolvenți sau foști elevi;...Septimiu Bucur...*= Liceul " Al. Papiu Ilarian", la 75 ani, Târgu-Mureș, 1994. p. 91-92, 135

B.2. IN PERIODICE

1. *Prima zi de difuzare*= Steaua roșie.- An.30, nr 110 (11 mai 1978), p.4; nr. 113 (14 mai 1978). p. 2: 1 foto;

2. *Banchetul lui Lucullus* / Serban Cioculescu= Flacăra.- An. 27, nr.30 (27 iulie 1978).- p. 17 (Rubrica mea);

3. *Septimiu Bucur: Banchetul lui Lucullus*/ Doina Graur= Revista de istorie și teorie literară.- Tom. 27, nr.4 (oct/ dec. 1978).-p. 621-623;

4. *Septimiu Bucur restituit*/ Silvia Udrea= Vatra.- An.9, nr.2 (20 februarie 1979), p.3;

5. *In memoriam Septimiu Bucur*. 1915-1964: caiet documentar întocmit de Doina Graur pentru Simpozionul științific omonim organizat de Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mureș și Bblioteca Județeană Mureș, prilejuit de împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui. Târgu-Mureș, 1995.- 16p;

6. *Septimiu Bucur, un destin frânt?/* dr. Doina Graur= Târnava. – An.6, nr.1 (1996).- p. 8-9: 1 foto;

7. *Septimiu Bucur*/ Ana Cosma= Cuvântul liber.- An.11, nr.100 (25 mai 1999).- p.4- (oOchean întors: Dicționar de scriitori mureșeni);

8. *Literatura română târgumureșeană postbelică*/ Iulian Boldea= Târnava.- An.9, nr.1-2-3/ 2000 (54-55-56).-p.49.

9. *Revista România literarã*, Nae Antonescu, România literarã, nr.35, 5-11 septembrie, 2001

Investeşte în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Program Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013

Axa prioritară 1 Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere;

Domeniul major de intervenţie 1.5 **Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării;**

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/133652

Titlul proiectului: „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”

Beneficiar: Universitatea « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi

THE CASE OF CHRISTA WOLF: CONTRADICTIONS OF A WRITER UNDER A TOTALITARIAN REGIME

Alexandrina Panaite, PhD, Romanian Ministery of Foreign Affairs

Abstract: An outstanding personality of the German literature, as well as of the Eastern German politics, Ch W was also considered a dissident. In 1990 she found herself in the middle of a violent controversy in German culture, the so-called "what remains"-debate (named after the title of a short story by Ch W). However, in December 2011 when she died, Ch W was buried with national honors. The aim of this paper is to analyze the importance of the political context in Ch W's writings, and her identity as a writer.

Keywords: Totalitarianism, contradiction, East-German, dissident, identity.

Anfang Dezember 2011 stirbt Christa Wolf mit 82 Jahren. An der Trauerfeier nehmen mehr als Tausend Menschen teil, darunter auch prominente Figuren der Literatur und Politik: Günther Grass, Ingo Schulze, Christoph Hein, Gregor Gysi. In den wichtigsten deutschen Zeitungen wird sie respektvoll "die große Zweiflerin"[1], "die meist verehrte Figur der Nachkriegsliteratur" genannt. *Der Spiegel* nennt sie "eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen der Nachkriegsgeschichte"[2], selbst für Marcel Reich-Ranicki ist sie inzwischen eine "mutige Schriftstellerin" geworden[3]. Der Ton ist respektvoll, verehrend, gleich anders als dieselben Zeitungen und Zeitschriften, während der sogenannten "Was bleibt"-Debatte Christa Wolf aus dem literarischen Leben fast ausgeschlossen hätten. Es ging damals, 1990 um das Veröffentlichen einer Erzählung mit diesem Titel, die im Jahre 1979 geschrieben wurde und die über die ständige Überwachung der Ich-Erzählerin durch die Stasi berichtet. Die Opfer-Rolle der Schriftstellerin wirkte damals unglaubwürdig und löste einen Literaturstreik, der nicht zuletzt die DDR-Literatur der Literatur der Bundesrepublik auseinandersetzte und vor allem die Frage nach dem realen literarischen Wert eines Schriftstellers stellte. Man warf Christa Wolf vor, sie hätte als wichtige Figur der DDR-Szene (Mitglied der SED und Kandidatin des ZKes von Privilegien profitiert, auch wenn sie vor allem wegen des Romans *Kassandra* als Dissidentin wahrgenommen wurde. Noch kritischer wird es, wenn 1992 die Akte Christa Wolfs als ehemalige IM (informelle Mitarbeiterin) unter dem Namen "Margarete" veröffentlicht wird. Sie selber also sollte von 1959 bis 1962 als IM geführt worden sein.

Christa Wolfs Fall ist also nicht nur wegen der Wechsel in der Rezeption ihrer Werke und ihrer Person emblematisch für die Diskussion um das Schreiben im Totalitarismus, und für die Dichotomie Schreiben /vs/ Politik, sie ist ebenfalls wichtig für eine erneute sozialistische Sichtweise, denn die Bekennung der Autorin zum Sozialismus war nie bestritten, was wieder die Beziehung zwischen Ideologie und Utopie in Frage stellt. Sie ist auch, wie sie selber sagt "eine Figur, auf die man vieles projizieren kann"[4]. Projiziert man die Erwartungen eines Dissidenten auf sie (indem man ihre Romane *Kassandra*, *Nachdenken*

[1] http://www.taz.de/!83670/
[2] http://www.spiegel.de/kultur/literatur/berlin-bewegender-abschied-von-christa-wolf-a-803481.html
[3] http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-12/christa-wolf
[4] Jörg Magenau: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Rowohlt, 2002, S. 13

über Christa T. oder die Stellungsnahme in dem Biermann-Fall betrachtet (sie unterzeichnet den offenen Brief gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns mit), so wird man von der Verteidigung des Sozialismus überrascht und von ihrer (sei sie auch kurz und harmlos) Mitarbeit mit der Stasi tief enttäuscht. Ihre rekurrente Frage nach Selbstverwirklichung: „Was ist das: dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen" von Johannes R.Becher, die sie als Motto für ihr Buch *Nachdenken über Christa T.* gewählt hat, synthetisiert die „Schwierigkeit, ich zu sagen", die nicht nur für Christa T., sondern für das gesamte System symptomatisch ist. Im Fall Christa Wolfs ist aber nicht die Angst vor eventuellen Folgen einer Kritik an das Regime, die ihre Selbstverwirklichung hindert. Es ist ihr Glaube selbst an das Regime, das für sie, wie für viele der Intellektuellen nach dem Krieg eine Alternative zum Nationalsozialismus bedeutet hat. Es ist der Hang zum Sozialismus und zur sozialistischen Utopie, der es so schwer macht, denn „utopiegestützte Diktaturen sind intellektuell offenbar außerordentlich verführerisch und ermöglichen ein breites Spektrum von Denk- und Verhaltensmustern, die sich nicht auf das Schwarz-Weiß-Schema und die extreme Alternative Machtteilhabe oder Widerstand reduzieren lassen."[5] Und Christa Wolf zählt zu den Schriftstellern, die nicht „unter Androhung von Gewalt Ideologie produzierten, sondern zu großen Teilen freiwillig, überzeugt von der gesellschaftlichen Perspektive und in erklärtem Bündnis mit der Macht"[6]. Die problematische Zusammenfassung einer Gesellschaft, in der sich zwei Tendenzen (die ideologische und die konspirative[7]) einigen, begrenzt ein radikales Ausschließen eines Schriftstellers, der sich zum Kompromiss zwischen den beiden gezwungen fühlt.

Die Definition einer Person aus politischer Sicht ist ein Höhepunkt seines Selbstbewußtseins, wenn wir in Termini des Sozialen und Symbolischen denken, wobei eine so drastische Reduktion natürlich, vor allem auf empirischen Niveau burlesk wirkt. Hier gibt es mehrere Unterscheidungen, die gemacht werden müssen: wir haben es mit dem enthusiastischen Bürger der kapitalistischen Gesellschaft zu tun, der politisch bewusst und äußerst aktiv ist, dann gibt es den Bürger, der sich komplett dem totalitaristischen System anpassen muss und schließlich den Dissidenten, der sich zwischen den beiden vorhin genannten Kategorien situieren will. Auch der letzte ist aber ein Produkt des Systems, er ist eben derjenige, der dazu beiträgt, die Doktrin „aufzufrischen". Man könnte auch von dem neutralen Individuum sprechen, der sich fern jeder politisch aktiven Beteiligung hält. Dass man schon längst nicht mehr von politischer Neutralität reden darf, ist ein Faktum. Auch wenn die Individuen die politische Wirklichkeit ignorieren, nehmen sie weiterhin an einem politischen Szenarium teil. Andererseits kann jede Geste als politische Geste interpretiert werden. Und das Individuum, das sich mit seinem Glauben an eine apolitische Utopie fern fühlt, ist eigentlich viel wirksamer als der gehorsame Bürger, der in das System eingeschlossen ist.

Noch ein anderer Fall, der die Kasuistik Christa Wolf beispielhaft darstellt, ist der des Individuums, der als Teil eines totalitaristischen Systems, sich freiwillig für die Verbreitung dessen Doktrin einsetzt. Er stellt sich einem oppressiven (als solches von allen, innerhalb und außerhalb stillschweigend anerkanntes) System zur Verfügung und gewinnt dadurch eine tragische Dimension. Er übernimmt die Rolle, für deren Verwirklichung er sich komplett opfert, und die Tragik besteht in der Sinnlosigkeit dieses Opferns. Solche Figuren sind ambivalent, was ihre Glaubwürdigkeit betrifft. Ihr Involvieren ist vom Anfang an in Frage gestellt, denn wenn man für das Mitmachen unter dem Druck der Erpressung noch Verständnis haben kann, einer unaugeforderten Geste dieser Art kommt man mit Misstrauen

[5] Joachim Walter: *Sicherungsbereich Literatur*, Ch.Links Verlag, Berlin, 1996, S. 8
[6] Ebd., S.8
[7] Ebd., S.7

entgegen. Innerhalb eines oppressiven Systems definiert sein wollen, kann nur als Oberfläche für eine vielschichtige Interpretation gesehen werden.

Die hegelianische Dialektik Herr – Knecht, die den politischen Mechanismus aufs Wesentliche reduzierte und dadurch auch zu der Verstärkung des Funktionierens dieses Mechanismus beigetragen hat, ist uns so vertraut, dass ein anderer Typ von Beziehung im politischen Zusammenhang uns pervers scheint. „Knecht" sein, und den „Herrn" nicht hassen, oder sich ihm wiedersetzen, ist eine Geste, die dieses Spiel des gesunden Hasses in der Politik und im Sozialen stört. Auch die Wahrnehmung des Herrn ist erschüttert: er bedient sich des Knechtes und missachtet ihn gleichzeitig. Das ist vielleicht die wichtigste Quelle des Misstrauens Christa Wolf gegenüber, ein ergreifendes Element in jeder These der Authentizität ihres Schreibens: der Versuch, sich der eigenen Unzufriedenheiten gegenüber zu rechtfertigen, mit Argumenten, die an sich falsch sind, weil sie die Autoritäten des Systems beglaubigen.

Man kann Christa Wolf als ein fiktionales Ich definieren, das sich in einem politischen Spiegel anschaut, in einem Spiegel, der ihr eine selbst gewählte Identität bestätigt und immer wieder betont. Die Oberfläche strahlt mit Überzeugung unsere eigene Fiktion aus. Das Politische scheint die unwahrhafte Aufnahmeoberfläche der Fiktion zu sein, aber wenn man den Erfolg des Marxismus betrachtet (nehmen wir das Beispiel der Frankfurter Schule), bot es Mitte des 20.Jahrhunderts die Illusion einer Elite in einem vulgären Umfeld. Das Heldentum Christa Wolfs kann auch als zerebrales Muster in einer von Emotionen und Konsumliteratur manipulierten Welt akzeptiert werden. Und Christa Wolf hat sich immer zum Marxismus bekannt: „ So will ich der Deutlichkeit halber aber ausdrücklich wiederholen, was ich öfter [...] gesagt habe: dass die marxistische Philosophie zu meinen Grund-Erfahrungen gehört"[8]. In ihrer Rede in der Erlöserkirche im Februar 1990 äußerte Christa Wolfa aber eine Rechtfertigung des utopischen Glaubens nach der Niederlage des Stalinismus, als „Grundübel" der DDR und möchte die Überzeugungen von damals erneut analysieren: „Anfügen möchte ich: Ich brauche diese Untersuchungskommission auch für mich selbst. Nachdem ich die Berichte der Zugeführten und die Schilderung der Drangsalierungen, denen sie ausgesetzt waren, gelesen habe, brauche ich ein überzeugendes Gegengewicht gegen den Schrecken und gegen die Verzweiflung."[9]

Mit der Wende wird der politische Kontext selbst ein anderer, und das im vorigen System definierte Individuum befindet sich in der Situation, seine Wahlen verteidigen und seine Akten erneut definieren zu müssen. Diese Umwandlung hat natürlich als Folgen Wahrnehmungsstörungen, der Außenwelt und des eigenen Selbst. In diesem Bereich ist Christa Wolf am besten zu situieren, wenn wir uns bemühen, ihre Authentizität zu messen, was eigentlich heißt, dass wir ihre Denkmechanismen zu verstehen versuchen, die Ambivalenzen des Systems selbst untersuchen, und sie dann in ihrer unvollendeten Selbstwerdung mit Hilfe ihrer eigenen Konzepten auch platzieren.

Eins ihrer bekanntesten Konzepte war „die Subjektwerdeung". Dieser Versuch, „Subjekt zu werden" ist durch das Scheitern individueller Lebensentwürfe mit Schmerz verbunden: „eine besondere Art von Schmerz – der Punkt, über den ich sie mir anverwandle, Schmerz der Subjektwerdung?"[10] Das Konzept der Subjektwerdung wird aber schon früher, im *Lesen und Schreiben* (1968) als zentrales Merkmal ihrer Prosa entwickelt. Es beruft sich auf die marxistischen Konzepte und erläutert gleichzeitig, die Distanz zu der marxistischen Widerspiegelungstheorie und die Wichtigkeit, dass man im Erzählen offene Strukturen bildet.

[8] Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, Neue Sammlung, Sammlung Luchterland, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1981, S. 77
[9] «Wider den Schlaf der Vernunft». Rede in der Erlöserkirche (am 28.Oktober 1989) in: *Christa Wolf: Im Dialog*, Sammlung Luchterland, 1994, S. 99
[10] Christa Wolf: *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra, Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt, 1988, S.89

Der Versuch der Subjektwerdung gleicht der Suche nach dem besten Menschenbild, dass sich in der utopischen Dimension des sozialistischen „neuen Menschen“ und „Subjekt der Geschichte“ definiert. In dem Fall von Christa Wolf rückt diese Subjektwerdung immer mehr auf die Ebene des inneren Lebens statt, denn der Selbstbehauptungsprozess der Darstellerinnen Kassandra und Christa T. steht immer wieder im Gegensatz zum System. Sowohl Kassandra, als auch Christa T. müssen sich dem Tod ausliefern, solange sie daran gehindert werden, sich auszudrücken, oder sie werden ignoriert. Daraus ensteht die Dichotomie Selbst-Subjekt, die auf eine weitere Dichotomie des Persönlichen und des Politischen nachvollziehbar ist. Was im Politischen scheitert, kann aber durch eine intensive, auch schmerzhafte Analyse des Ichs zum Ausdruck kommen. Es heißt aber nicht, und hier wird der Fall von Christa Wolf emblematisch, man kommt durch diese Analyse zu einem konkreten Schluss. Eben dieses Zögern, eine definitive Schlussfolgerung zu ziehen definiert das Werk von Christa Wolf, die dann als „die große Zweiflerin“ bekannt wird. Der berühmte Satz am Ende von *Kassandra*: „Mit der Erzählung gehe ich in den Tod“, ist das Ergebnis der Konfrontation mit dem sinnlosen, gescheiterten „Sich-Selber-Erzählen“: „Hat es nicht schon, dies probate Mittel, mein altes, schon vergessnes Übel wieder wahrgemacht: dass ich, gespalten in mir selbst, mir selber zuseh, mich sitzen seh auf diesem verfluchten Griechenwagen, unter meinem Tuch, von Angst geschüttelt. [...]Werd ich denn noch, wenn schon mein Kopf, mein Hals – werd ich um des Bewusstseins willen bis zuletzt mich selber spalten, eh das Beil mich spaltet, werd ich - . Warum will ich mir diesen Rückfall in die Kreatur bloß nicht gestatten. Was hält mich denn. Wer sieht mich noch [...] Wohin ich blicke oder denke, kein Gott, kein Urteil, nur ich selbst. Wer macht mein Urteil über mich bis in den Tod, bis über ihn hinaus, so streng.“[11]

Jene Autorität, die Kassandras Existenz bestätigen soll, fehlt: Götter, sowie Menschen. Die Selbstbehauptung ist sich selber überlassen und wird trotzdem einer schmerzhaften „strengen“ Probe ausgesetzt. Mit dem Tod als endgültige Antwort vor Augen sind Kassandras Fragen trotzdem nicht stillgelegt, auch wenn sie in Form von Aussagen geäußert werden.

Die Spaltung zwischen dem Ich und dem Selbst, die durchs Erzählen aufgehoben werden könnte, ist in der Heiterkeit der Resignation Selbstenttäuschung und Selbstzerstörung zugleich. Die Selbstzerstörung setzt in einer ersten Phase die Anerkennung des Selbst voraus, als distinkte Entität, die das Bedürfnis nach anderen sucht, ohne es zu erfüllen.

Der Prozess der Subjektwerdung ist sehr eng mit dem Bild Christa Wolfs über Schreiben und über die Rolle des Autors verbunden. Solange es nicht mehr um eine hierarchische Beziehung zwischen dem Autor und dem vorn ihm dargestellten Inhalt geht, steckt der Autor im Text selbst und erlebt ihn durch die eigene Erfahrung. So ensteht die „subjektive Authentizität“, ein anderer wichtiger Begriff für die Autorin: durch die Verarbeitung der Erfahrungen, durchs Schreiben (man denke an die Lösung von Christa T: „nur schreibend über die Dinge zu kommen“) findet die Autorin den Weg zu sich selbst und überwindet die Schwierigkeiten der Selbsterkenntnis: als sie gefragt wurde, ob sie mit *Nachdenken über Christa T.* eine Art Lebenslauf schreiben würde, antwortete sie: „Das dachte ich zuerst. Später merkte ich, dass das Objekt meiner Erzählung gar nicht so eindeutig sie, Christa T. war oder blieb. Ich stand auf einmal mir selbst gegenüber, das hatte ich nicht vorgesehen. Die Beziehungen zwischen «uns» - der Christa T. und dem Ich-Erzähler – rückten ganz von selbst in den Mittelpunkt: die Verschiedenheit der Charaktere und ihre Berührungspunkte, die Spannungen zwischen «uns» und ihre Auflösung, oder das Ausbleiben der Auflösung.“[12]

[11] Christa Wolf: *Kassandra*, Neuwied Luchterland, Darmstadt, 1983, S. 28
[12] Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, Sammlung Luchterland, S. 98

Wir erinnern uns daran, diese „subjektive Authentizität“ entsteht durch den frühen Tod einer Freundin („ein ganz subjektiver Antrieb“ zum Schreiben). Die Ich-Erzählerin und Christa T. als „literarische Figur“ sind erfunden, sowie auch die ganzen Materialien, Unterlagen für die Erinnerungen, die zusammengefasst werden. Die Autorin „erklärt“ sich beim Schreiben (bzw. beim „Nachdenken“) sich selber: „Nachdenken, ihr nach-denken. Dem Versuch, man selbst zu sein.“[13]

Wieder soll diese Analyse die rettende Lösung sein in der politischen Wende der 90er Jahre: in der Rede in der Erlöserkirche betont Christa Wolf die Notwendigkeit nach einer Selbstanalye als Voraussetzung für eine Veränderung des politischen Systems: „Wir müssen unsere eigenen «Schwierigkeiten mit der Wahrheit» untersuchen und werden finden, dass auch wir Anlass haben zu Reue und Scham. Wollen wir uns doch nicht täuschen lassen: Ehe die Erneuerung unserer Gesellschaft nicht in die Tiefe von Selbstbefragung und Selbstkritik eines jeden einzelnen vorgedrungen ist, bleibt sie symptombezogen, missbrauchbar und gefährdet. Dass die Massenbewegungen dieser Tage auf die Vertiefung der Analyse und, daraus folgend, auf der Veränderung von Strukturen bestehen, gibt mir Hoffnung.“[14]

Was damals, sowohl bei Kassandra als auch bei Christa T. zu ihrem Tod führte, diese Selbstanalyse, die als Schlussfolgerung nur der Gegensatz zum politischen System haben konnte, ist jetzt hoffnungsvoller Anlaß zur Umstellung und „Erneuerung“ der Gesellschaft.

Es ist vor allem an diesem Glauben an der Utopie, dass man Christa Wolf verstehen kann. Es ist dieses Glauben, das sie auch nach der Wende behalten hat. In ihrer Hildesheimer Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde Ende Januar 1990 wagt Christa Wolf ihr utopisches Glauben in einer erneuten Form der „alternativen Gesellschaft“ einzubetten. Die Utopie wird wieder ans Leben gerufen, trotz der Anerkennung ihrer negativen Wirkungen in der Geschichte: „Wohin wird die Geschichte dieser vierzig Jahre geraten, die ja kein Phantom ist, aber bei ihrem Verschwinden Phantomschmerz hinterlassen wird. [...] Auch mag – kaum wage ich es jetzt schon auszusprechen – ganz allmählich ein Bedürfnis nach einem utopischen Denken wieder wachsen, das sich aus dem Alltagsleben heraus entwickeln müsste, nicht aus der Theorie“[15].

Man soll im Fall von Christa Wolf ihr utopisches Glauben nicht nur auf politischer Ebene betrachten. In einem weiteren Rahmen geht es bei der Autorin auch um die Verortung des Ich-s, und um die Utopie als Nicht-Ort des Selbst. Der enge Zusammenhang zwischen Utopie und Ideologie ist jedem totalitären System eigen: die DDR ist also beispielhaft für die Art und Weise, in der hier die Politik, von dem ideologischen Ansatz des Kommunismus legitimiert, und durch den positiven Projektionsraum der Utopie angeregt wird. Sowohl die Utopie, als auch die Ideologie sind fiktionale Konstrukte, die eine Rettung vor der Realität anbieten. Laut Žižek haben die kommunistichen Regimes trotz des Scheiterns (da sie vor allem Terror und Elend generiert haben) einen Raum der utopischen Erwartungen eröffnet, der wiederum die Messung des Scheiterns des existierenden Sozialismus erlaubt hat.[16] Und die sozialistische Utopie war natürlich nicht nur „das Narkotikum vieler DDR-Intellektueller, sondern eine weltweite Epochenillusion und eine Hoffnungssucht, die trotz der degenerierten Praxis an der heilsgeschichtlichen Perspektive festhielt“[17].

[13] Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.,* Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975, S.9
[14] «Wider den Schlaf der Vernunft». Rede in der Erlöserkirche (am 28.Oktober 1989) in: Christa Wolf*: Im Dialog*, Sammlung Luchterland, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1994, S. 101
[15] «Zwischenrede». Rede zu Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Hildesheim (am 31.Januar 1990) in Christa Wolf: *Im Dialog*, Sammlung Luchterland, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1994, S. 162
[16] Slavoj Žižek: *Ați spus cumva totalitarism?,* București, Curtea Veche Publishing, 2005, S.105: "deși regimurile comuniste, în conținutul lor pozitiv, au fost, în mare, un jalnic eșec, care a generat teroare și mizerie, ele au deschis în același timp un anume spațiu, spațiul așteptărilor utopice, care, printer altele, ne-a permis de fapt să măsurăm eșecul socialismului existent."
[17] Joachim Walter: *Sicherungsbereich Literatur,* Ch.Links Verlag, Berlin 1996, S. 11

Was Ideologie und Utopie verbindet, in derer Gleichstellung als Projektionsraum ist das so genannte „falsche Bewusstsein", wie Karl Mannheim es benennt: "Das Gemeinsame und letztlich Entscheidende am Ideologie und Utopiegedanken ist, dass man an ihm die Möglichkeit des falschen Bewusstsein erlebt"[18].

Es geht um ein „falsches Bewusstsein", das selbstverständlich neue Widersprüche entstehen lässt, denn Christa Wolf wollte sich gleichzeitig im Utopischen definieren und um Realismus „kämpfen": „es geht immer noch und immer mal wieder um den Realismus, und immer noch muss um ihn gekämpft werden. Und dieser Kampf, der Brecht zu seiner Zeit (und für eine gewisse Periode) veranlasste, die sozialen Bindungen zu betonen, in denen das Individuum steht, und die Wechselwirkung zwischen diesen sozialen und individuellen Faktoren (eine Hervorhebung, zu der ich keinen Widerspruch habe): dieser Kampf bringt es mit sich, dass wir heute [...]; dass wir die Binsenweisheit nicht scheuen, die da lautet: nicht die »Welt«, die »Realität« oder ein ähnlich unendliches und mir nicht fassbares Ding kann von dem Autor »schöner« Literatur beschrieben werden"[19].

Die Betonung der Widersprüche als Formel der Auffassung einer komplexeren Realität weist auf die Tatsache hin, dass man bei Christ Wolf nicht von dem totalen Anspruch der Ideologie, eine definitive Realitätsdefinition zu geben sprechen kann. Die Autorin liegt vielmehr wert auf die „objektive Realität", die durch die persönliche, „subjektive" Erfahrung des Autors, dargelegt werden kann. Scheitert die Ideologie, so ist dieser Kampf um Realismus nur auf Ebene des Inneren zu führen.

Um dieser Realität willen setzte sich Christa Wolf, trotz ihrer Position als Kandidatin der SED auf dem 11. ZK-Plenum von 1965 für Offenheit in der Diskussion um heikle Themen ein: „Wir müssen uns die Mühe machen, über den Totalitarismus und den Kommunismus als Utopie zu sprechen, denn das ist eine ganz notwendige Sache. Wir müssen versuchen, solche Dinge wie die Notwendigkeit der Anwendung von Gewalt in revolutionären Gesellschaften – in der Diktatur des Proletariats – ganz sachlich und ohne jedes emotionelle Engagement zu erklären"[20]. Allein der Kontext, in dem dieses Thema aufgeschlagen wird stellt Christa Wolf in das Licht einer Dissidentin.

Die Widersprüche der Darstellerinnen Kassandra und Christa T., sowie die Widersprüche Christa Wolfs selbst sind die eines Systems, das sich als Ziel setzt, die Selbstbehauptung eines Individuums, einer politischen Doktrin zu unterordnen. Da die Dissidenz, als absolute und radikale Auseinandersetzung zu einem solchen totalitären System von Christa Wolf wegen ihrer Bekenntnis zum Marxismus keine Lösung ist, entsteht ein breites Spektrum an Widersprüchen und gleichermaßen ein großes Potential an Projektionen, das die Einschätzung des literarischen Wertes, (un)abhängig von der politischen Rezeption ihrer Werke noch mehr zur Aufgabe des Lesers machen.

Literaturverzeichnis:

Magenau, Jörg: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2003

Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie*, 2.Auflage, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1930

Žižek, Slavoj: *Ați spus cumva totalitarism?,* Curtea Veche Publishing, București, 2005

[18] Karl Mannheim: *Ideologie und Utopie*, Verlag von Friedrich Cohen in Bonn, 1930, S.7
[19] Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, Neue Sammlung, Sammlung Luchterland, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1981, , S. 77
[20] Zitiert in Jörg Magenau: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Rowohlt, Taschenbuch Verlag, S. 177

Walter, Joachim: *Sicherungsbereich Literatur*, Ch.Links Verlag, Berlin, 1996

Wolf, Christa: *Voraussetzungen einer Erzählung. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Sammlung Luchterland, Frankfurt am Main, 1983

Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben*. Neue Sammlung, Sammlung Luchterland, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1981

Wolf, Christa: *Im Dialog*, Sammlung Luchterland, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1994

Wolf, Christa: *Kassandra*, Neuwied Luchterland, Darmstadt, 1983

Wolf, Christa: *Nachdenken über Christa T.*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975

IOAN PETRU CULIANU AND THE MYTHANALYSIS. THE LITERARY TEXT AS A MYTH

Adriana Dana Listes Pop, PhD Candidate, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca

Abstract: The mythanalysis consists in an inquiry and an investigation process applied to "the latent mythical material" within the literary discourse by the historian of religions who can make an unique contribution to the literary analysis through his ability to "enlighten the symbols" contained by the texts, often connected with religious concepts in the discourse underlying the textual rhetoric. His intent is to place the Romanian literature within an universal context and prove the fact that "the Romanian culture has its constant values organically fit into a timeless and spaceless concept of culture" (Culianu 2006, 24). Understood as an experiment, the mythanalysis "proposes reading the literary text as a myth" based on a certain regularities' system outlined in a range of psychological and psychoanalytic hypotheses, Culianu making it obvious that this activity demands highly knowledgeable and highly skilled researchers. In the volume titled Introduction to Mythodology, Gilbert Durand includes the mythanalysis within the science of mythodology, together with the mythocritics. In the same work, Durand points out that the mythanalysis demands "a complete knowledge maturity" from the specialist who approaches the field.

Keywords: mythanalysis, phantastic etymology, mythodology, mythocritics, Culianu

The mythanalysis' definition is given in the essay titled *The Phantasms of Freedom at Eminescu* where we are told that the mythanalysis is a "practical approach consisting in the activity of discovering the latent myths within the literary discourse and question it". Culianu points out that his mythanalisis was inspired by Mircea Eliade's interpretation of the short story *Cezara*, thus aiming to prove "a certain continuity in the Romanian interpreting traditions". The method was initially used by Mircea Eliade, followed by Adrian Marino who called it *mythocritics*, although Culianu tends to call this "interpreting tradition" *mythanalysis.* The mythanalitic process' objective is to investigate "the latent mythical material" present in the literary writings, under investigation being the literary text, its author, the former analysts and the context all these elements are inserted in (Culianu 2006, 82-121). The significance of this mythical substrate delivers proper information contained by the text and by the context because "having a meaning actually means reporting information" (Culianu 2006, 84). Understood as an experiment, the mythanalysis "proposes reading the literary text as a myth" based on a certain regularities' system outlined in a range of hypotheses, demanding a certain specific capability. In the volume titled *Introduction to Mythodology*, Gilbert Durand includes the mythanalysis within the science of mythodology, together with the mythocritics pointing out that the mythanalysis requires "a complete knowledge maturity" from the specialist who approaches the field. In Durand's opinion, the mythocritics investigates the texts, while the mythanalysis analyzes the "contexts" in order to identify "the mythical or symbolical nuclei which are significant for a society in a certain point of its evolution and its becoming". The connecting point between the two levels of analysis is the myth, named by Durand "the common place emerged at the horizon of the these two approaches" (Durand 2004, 191-192).

If mythocritics is mainly literary, mythanalysis is open to the "wider field" of sociology, making "the shift from literary text to all contexts that encompasses it" (Durand, 2004, 188). However, the mythanalist is not required to make this step; he may remain anchored in the mythocritical analysis, but may assume a philosophical approach, analyzing the circumstances of the textual product starting from the mythical sequences identified and their effects at the social level.

The volume titled *Mythical Figures and Faces of the Literary Work. From Mythocritics to Mythanalisis* provides the necessary theoretical explanations for mythanalisis and mythocritics where Durand specifies that "mythocritics is an extension of the New Criticism" and mythanalisis investigates "mythical broad guidelines of the collective historical and cultural moments" (Durand 1998, 13). Mythanalisis has a sociological implication in that it explores myths that are "latent and diffuse" in a given historical and social context. Therefore, there are a number of myths that have a great impact on humanity, which coordinated "historical moments" and "social relations" throughout history. Durand admits that mythanalisis and mythocritics use a similar method of analysis, carried out in three steps, aimed at finding a "nuclear miteme collection" that is part of a myth, creating the chronological sequence of the myth and finally discovering the network of cultural and social aspects of myth. These instances of the myth structured over time are, according to Durand, ”the last mirror” or ”the ultimate reference system” of humanity (Durand 1998, 308-315).

In Culianu’s view, the mythanalitical purpose is to report "facts endowed with meaning" paying attention to the influence of psychoanalysis and sociology (Culianu 2006, 85), considered "obsolete theories" which, in order to be counteracted, a new approach is required. Culianu highlights the Romanian contributions to the mythanalitical studies stating that the mythanalisis concept is coined for Romanian tradition of interpretation in order to mark a certain continuity situation (Culianu 2006, 83). Culianu flexibly approaches this type of analysis, his interest consisting in highlighting "the existence of a certain type of continuity within the Romanian traditions of interpretation" (Culianu 2006, 83). At the time of writing the essay, mythanalisis was an ambiguous discipline, yet not integrated within the academic discourse, being not included in the "university curricula" (Culianu 2006, 84). Ioan Petru Culianu deems mythanalisis is a scientific experiment having a status "laboratory" which can not cover full position and status of a science that operates findings. According to Nicu Gavriluta, Culianu’s mythanalisis is configured as a mitanalitic circle used to "discover the presence of mythical fantasy sequences - not necessarily Gnostic – in literary texts" (Gavriluţă 2000, 46).

After Ileana Mihaila, Culianu wrote his first mythanalisis in 1973, situation in which he becomes "contemporary of Gilbert Durand in this direction." Mihaila defines the miteme as "minimal units equipped with mythical significance" identifiable by Culianu in the literary text intended to be read as a myth. In the opinion expressed in the text *Ioan Petru Culianu and the Mythanalisis*, Mihaila points out that Culianu’s mythanalisis operated on literary works converge with his interest for Hermeticism, resulting in an intentional research and discovery of "the occulted message, if not occult, in the literary text itself." The purpose of the mythanalitical investigation is to find "the lost word", the intelligence and wisdom, ancient, which lies in the concept of "the secret code of the opera" present in "the signifying chain mechanism" where, says Umberto Eco, there is information described as being "something more" real "than the text itself" (Eco 2007, 39). For clarifying this message bearing the secret wisdom, the suitable approach might be "the hermetic-symbolic reading" which applied reveals meanings submitted intentionally or unconsciously by the author. The working tool is the Hermetic semiosis, a concept understood by Eco both as a way of thinking and as a way of interpretation, defined as an "interpretive practice of the world and texts" in

accordance with the microcosm-macrocosm correspondence theory and with the logic of similarity and universal sympathy (Eco, 2007, 17, 31).

Ioan Petru Culianu situates mythanalisis at the border of hermeneutics and scientific discipline, although it is neither one nor the other and "does not aspire to scientific status" for which it might be taken for an apparent "indolence" and a state of creative virtuality comparable to an "intellectual bricolage" (Culianu 2006, 86-87). In the study entitled *Structure, Sign and Play*, Jacques Derrida analyzes the bricolage concept coined by Levi Strauss as a research method used most effectively by the ingenious investigator who employs the tools at hand, method used by Gerard Genette in his literary critics highlights Derrida. In this context, the theorist notes that "every discourse is bricoleur" to the extent that borrows concepts from other parties (Derrida 1978, 360) . Although Levi Strauss thinks that bricolage technique seems to be opposite to the engineering calculations and precision, Derrida concludes that "every finite discourse is bound by a certain bricolage and that the engineer and the scientist are also species of bricoleurs" (Derrida 1978, 361). Bricolage is defined as a type of "intellectual activity" combined with a "mythopoetical activity" because of the mythical reflection involved (Derrida 1978, 361).

In his critical approach towards the "outdated methodologies" among which Marxism, psychoanalysis and structuralism that tend to abuse the "facile formulas" cosmeticizing the scientific language and thus creating an appearance of non semantic, Ioan Petru Culianu seems to adhere to the anthropologist Claude Levi Strauss' critical attitude against amateurism in the study of mythology and history of religions (Culianu 2006, 87). In his essay titled *The Structural Study of Myth*, Claude Levi Strauss warns about the wave of opportunistic researchers called "all kinds of amateurs" implicated lately in the scientific study of the history of religions (Strauss 1974, 206). Strauss points out the error committed in anthropology field by avoiding religious studies which paved the way for the involvement of other disciplines, especially psychological, encouraged by the psychologist approach taken by the founders of the anthropological study of religion as Frazer, Durkheim or Tylor, whose interpretations of religious phenomena are considered by Strauss 'flawed' because of the pronounced psychologist orientation. Through this process, the scientific study of anthropology of religion had been "discredited" at the same time with its practitioners (Strauss 1974, 206, 207). Pulled into a shift of emphasis from logical and intellectual mechanisms on the emotional ones, confusion and ambiguity was created, hindering research. From this point of view, Strauss continues, the most exposed area remains that of mythology, which finds itself in a "chaotic" situation in which myths are interpreted in "conflicting ways" directing them towards onirical, ritualistic or aesthetic theory (Strauss 1974, 207). The main purpose of mythology is in Levi Strauss' opinion "to understand what a myth really is" avoiding falling into sophistry or scientific platitude in the interpretation of mythological phenomena as a form of human emotions and natural forces as in the naturalistic and cosmological approach, or shifting the interest entirely towards the psycho-sociological approach (Strauss 1974, 207).

The mythanalitical experiment undertaken by Culianu undergoes a series of strict rules which if followed carefully lead the analyst to identify "latent myths" present within literary works. Myths are deeply infiltrated within the textual structure, waiting patiently to be discovered and are actually neither a product of the imagination of the analyst, nor his invention. The mythanalist begins by investigating the sources and the biographical contexts that can inform about the author and his creative process and continues by studying the textual "mythical tissue" which must be "recognized" then structured into a research hypothesis (Culianu 2006 94). The mythical elements identified occur repetitively like symptoms fostering a "climate of interpretation" against which the mythanalist should act

suspicious. From the initial phase of the identification or recognition of the mythical symptoms within the text, the mythanalist goes to their significance detection phase (Culianu 2006, 95). As shown, mythanalitical operations are described through medical metaphors, their final objective being to diagnose mythical occurrences and recurrences avoiding sliding towards psychological factors, slipping on the field of psychology. The essential condition is the competence given by acquiring a significant mythical database that the historian of religions certainly does, being immune to the criticism uttered by the incompetent analysts in this regard. The incompetent mythanalists usually tend to challenge the existence of mythical elements in literary texts, denying them primarily because they are not able to see it or do not understand the usefulness of mythical analysis.

Interpreting myths as a series of "deep structure factors revealing the human psyche," Corin Braga believes that the "mythological explanation" complement to the "psychological interpretation" is a complex critical endeavor, benefiting from double intake offered in two different directions, that of the mythanalisis and mythocritics on the one hand and that of psihocritics and psychoanalysis on the other hand. Braga positions mythanalisis and mythocritics within the archytypology field that targets a complex literary analysis, at the metaphysical, psychological and cultural level. Metaphysically, "conceptual cutouts" underlying literary creation, transmitted to the reader, are operated while from the psychological point of view, are sought unconscious fantasies (originar, called preconceptions), those abyssal insights equated with "latent mental structures" phylogenetically transmitted, organized into "archetypal cutouts". The phantasms "lead the artist's pen often without him knowing it or even against his will" onto the production of literary works containing concentrated archetypal information which powerfully impacts the reader. From the cultural point of view, "constants", "invariants" or literary recurrences systemically configured are researched in order to highlight the "symbolic images and collective myths of each culture and trend, and in the final analysis, of all mankind" (Braga, 2007, 5-23).

Ioan Petru Culianu invites the reader to play the phantastic etymology game in order to detect onirical schemes deeply rooted within the literary text. According to Nicu Gavriluta, the mythanalysis is configured as a "mythanalytics circle" and is defined as "the method by which to discover the presence of the mythical sequences and phantasms" in literary works (Gavriluta 2000, 46). The mythanalysis consists in an inquiry and an investigation process applied to "the latent mythical material" rooted in the literary discourse, where the object of investigation is represented by the literary text, the author, its analysts and the context these elements are inserted in. In the article titled *Myth and Symbol in V. Voiculescu's Prose*, Ioan Petru Culianu delivers "the theoretical framework" of the method and acknowledges that his mythanalysis exercises made from the comparative history of religions' perspective were inspired by Mircea Eliade's, Jung's writings and the Ascona's group activity. In his opinion, a historian of religions can make a unique contribution to the literary analysis through his ability to "enlighten the symbols" contained by the texts, often connected with religious concepts in the discourse underlying the textual rhetoric. Ioan Petru Culianu points out that the method proposed has the ability to open "whole new horizons" in the literary analysis field, being convinced that a significant part of the world literature cannot be completely understood without being related to "the phenomena and the religious beliefs that generated it or which are reflected within, being currently reduced to a literary function" (Culianu 2006, 12). Ioan Petru Culianu demonstrates the mythanalitic approach on Vasile Voiculescu's writings, being interested in detecting "the symbolical structure" mapped by surpassing the psychoanalytic approach and investigating the psychological complexes, going deep into "the transpersonal symbols world" (Culianu 2006, 18).

In his essay, Culianu posits the "theoretical premises" of mythanalisis and confesses that his mythanalitical exercises conducted from the perspective of comparative history of religions were inspired by Mircea Eliade's writings. Thus Ioan Petru Culianu's mythanalitical demonstration begins with the work of Vasile Voiculescu where he tries to detect the underground "symbolic structure" mapped through the psychoanalytic approach by investigating what is to be found beyond the "transpersonal world of symbols" (Culianu 2006, 18). The ultimate goal of Culianu's mythanalitical approach is to place the Romanian literature in the universal context and demonstrate that "Romanian culture has its own stable values, timeless and spaceless, falling into an organic concept of culture (Culianu 2006, 24). The analyst acknowledged intention is to decipher the symbolic scheme Voiculescu built his opera on and thus discovers "an onirical aesthetic play organizing Voiculescu's prose" (Culianu 2006, 19). When the blind character and the lame priest meet and weld into one body through a "mechanical procedure" which resulted in a new strange two-headed dual kind of creature, the mythanalist recognized connections with the Indian folktale about Purusha spirit in communion with matter prakrti rebuilt in pangvandhavan (Culianu, 2006, 19, 20). In the next essay titled *Vasile Voiculescu, Novelist of Illusion and Hope*, the mythanalist detects an Indo-Iranian symbol represented by the double character consisting of a blind and a cripple, Zahei being a bum addicted to alcohol that anatomically reconstructs himself by joining the lame body of Popa Fulga, a former thief. Culianu names this strange organism "two-in-one" which in his view represents a symbol of spiritual pilgrimage through the darkness.

In the study *Ruthless Destruction in the Mill of Good Luck Novella by Ioan Slavici (1881). A Mythanalitic Exercise*, Culianu describes the method used in his mythanalisis taken with the certain objective to probe the author's deep thinking and the "psycho-sociological interpretation" of the text *The Mill of Good Luck*. Culianu discovers in Slavici's novella a textual confrontation between good and evil, the story being a detective realistic novella taking place in the XIX century Transylvania where the main characters, a Transylvanian family with two children, invest in a property that turns into an inn located in the urban periphery. The place attracts different passing customers and the attention of Lica, an influential merchant who insidiously built a social network based on criminal behavior. Lica uses blackmail strategies and commits a series of crimes skillfully hidden. The family tragedy starts when, blinded by jealousy, the husband kills his wife, afterwards being shot by a member of the criminal gang. Local police representative is unable to resolve the case, but Lica will punish himself, committing suicide. The mythanalisis reveals the space divided into three parts: urban, representing civilization and safety, rural forest being the uncontrollable wilderness and the crossing area marked by the five crosses. Isolated in the outskirts, near the forest, the family of entrepreneurs is exposed to hazards as for the mythanalist the city means life and consequently the forest inhabited by animals symbolizes death. Culianu extracts the mythical essence of the novella scenario which proves to be a ritual of sacrifice in the form of a deadly mission during which the characters are killed, the objective of the intervention being the elimination of the offender Lica Samadau. In this symbolic equation, Culianu detects a Manichean myth visible through the incidence of number five and dual spatiality. In this case, the mythanalist demonstrates that the author of the novella inserted a mythical Manichean nucleus in the story on which he built a scenario endowed with symbolic data easily assimilated by the reader.

In Mihai Eminescu's poetry and prose, the scholar aims to outline a lyrical "mythological grammar" where, underlying the Schopenhauerian influence, the dualist mythology is deeply rooted into the phantastic scenarios set by the Romanian poet, a tendency common to all the Romantic poets, thus Culianu intending to place the poet in the context of the European Romanticism. Culianu tracks a series of phantasms present in Eminescu's lyrics

such as the erotic phantasms, the nihilist, freedom and fear phantasms searching for their origins, the way the phantasm are generated and their role in shaping the poet's personality. The nihilist tendencies are visible in "the transcendence disinvestment" process by which the traditional mythical instances are valued by opposition so that the above becomes negative and the earthly gets positive value. This process triggers destructive phantasms formation in the lyrical scenarios. The erotic phantasms are analyzed by Culianu from the magical perspective of the visual communication process taking place between "the watcher and the person being watched". In the study *Notes about Opsis and Theoria in Eminescu's Poetry,* the mythanalist approaches the notes taken down on a manuscript regarding the visual analyzer and the "psychological mechanism of vision", *opsis*, being a Platonic concept that explains visual act as a more subtle tactile mechanism. Culianu analyzes the metaphors related to opsis, the inner eye, the act of being contemplative and the expansion of the lover in the universe, incorporating it into his psyche, the starry sky and the sea being reflected in the contemplator's eyes, the nature being appropriated by the act of vision, finally becoming consubstantial (Culianu 2006, 27-32).

The text titled *Acosmic Romanticism at Mihai Eminescu* analyzes the poem *Muresanu* and the three variants in manuscript within which the mythanalist detects dualist motifs in the semantic structure inspired by the writings of Nicodemus Hagiorites's works accessible in Eminescu's library. Culianu draws a comparison between Eminescu's lyrics and the Gnostic myth and discovers that Gnosticism is present at Eminescu at the imaginary level treated romantically. *The Phantasms of Eros at Eminescu. Luceafarul* represents an attempt to mythanalize *Luceafarul* poem built on a "phantasms scenario". Working on this text, Culianu mythanalisis operates in three steps: the detection of the myth together with its deployment area and then the assessment of the myth's impact on the psyche of the author and the readers. In terms of space, the universe is structured three-dimensionally: the sky, the sea belonging to the upper essence and the land as humans' place. The window separates the two dimensions, but it is also the connecting element by enabling visual communication as through the window's slit, Hesperus/Hyperion contemplates the girl in a voyeuristic act. Rooted in folk literature, the isolated teenage girl watched by a dead masculine person is a recurrent literary motif at Eminescu. The folk myth of the Flyer can be interpreted as an onirical manifestation or discharge of erotic frustrations in puberty. Contrary to this position, the theme of the woman prostitute offering herself to the drunk client's eyes to be seen in *Poor Dionis* is negatively valued through its dehumanizing function. *The Phantasm of Freedom at Eminescu* analyzes the erotic relationship in the novella *Cezara* built on a reversal of traditional roles within the couple, the woman taking the active role while the man takes the passive one. The hermaphrodite theme is present in the same text reflecting mental androgyny, according to the debates of the time intended to undermine the marital relationships based on contract and contribute to the liberation of women from under the man. In the novel scenario, Cezara refuses to marry at her father's request to clear his debts by trading the daughter who was in love with other man, Ieronim the monk. She builds a relationship with Ieronim in which "model function seems to be eminently feminine, corresponding to the overturning of the perspective on stereotyped roles assigned to the partners in a couple" (Culianu 2006, 104). Following his interpretative approach, the mythanalist discovers four different intersected myths centered on the myth of the Great Mother Goddess and the sacred bees.

The nihilistic tendencies are visible in Eminescu's work in the process of "divestment of transcendence" by which the mythical instances are valued by opposition, so that what's up becomes negative, and what's down gets positive value, a process that triggers the formation of destructive fantasies. *The Nihilism Phantasm at Eminescu* approaches the phantasms of destruction propagated in Romanian folk literature under the influence of Bogomilism and the Asian myths brought by the Mongols. Culianu examines the aesthetic dichotomy between

beauty and ugliness and the ethic dichotomy between good and evil present in the poem *Daemonism*, the aesthetic belonging to the transcendence and the ethic to the material reality. The negative ethic value of reality, the evil is understood by the poet in Gnostic sense as having the role of "motor of history and social life", aggression not being good but rather necessary in some situations because justice can not be done without the use of power. The positive theme of death as regeneration is shown in the image of the anthropomorphized Titan Earth's dead body, where the dust is the rotten meat and people are swarming worms inside the dead body. The mythanalist's conclusion is that Eminescu operated an inversion of values, context within which the negative and its range becomes positive, and what is located below, the mundane, outperforms the transcendental.

References:

Culianu, Ioan Petru. 2006. *Studii românești I. Fantansmele nihilsmului: secretul doctorului Eliade*, ediția a II a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu. Iași: Polirom.

Durand, Gilbert. 2004. *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, traducere Corin Braga. Cluj-Napoca: Dacia

Durand, Gilbert. *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere Irina Bădescu. București: Nemira

Braga, Corin. *10 studii de antropologie*. 2007. Cluj-Napoca: Dacia

Eco, Umberto. 2007. *Limitele interpretării*, traducere Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, ediția a –II-a revăzută. Iași: Polirom.

Eliade, Mircea. 1978. *Aspecte ale mitului*, traducere Paul G. Dinopol, prefață Vasile Nicolescu. București: Univers.

Gavriluţă, Nicu**.** 2000. *Culianu, jocurile minţii şi lumile multidimensionale,* prefaţă de Moshe Idel. Iaşi: Polirom

Mihăilă, Ileana. 2003. *Ioan Petru Culianu și mitanaliza*, în Sorin Antohi, *Ioan Petru Culianu. Omul și opera*, traduceri Corina Popescu, Claudia Dumitriu, Ioana Ieronim, Cristina Ionică, Tereza Culianu-Petrescu, Polirom, Iași, pp. 373-388.

Kernbach, Victor. 1978. *Miturile esențiale. Antologie de texte*, cu o introducere în mitologie, comentarii critice și note de referință. București: Editura științifică și enciplopedică.

Derrida, Jacques. 1978. *Writing and Difference*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Levi-Strauss, Claude. 1974. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Von Hendy, Andrew. 2001. *The Modern Construction of the Myth*. Bloomington: Indiana University Press.

A NEW HISTORICIST READING OF JULIE OTSUKA'S THE BUDDHA IN THE ATTIC *AND* WHEN THE EMPEROR WAS DIVINE

Iuliana Vizan, PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: As the title states, this paper aims to connect key terms related to new historicism with the Japanese American ways of thinking as reflected in Julie Otsuka's fiction. More importantly, the present paper brings to the fore not only concepts specific for the field of literature seen from a new historicist perspective, but also aspects that circle around the language and the culture encountered in the two selected works, thus proving that the approach of new historicism can indeed make itself distinguishable in the Japanese American sphere. Because this paper is intended to focus on more than one discipline, it will have as main purpose the analysis of the two creative works from three different perspectives (language, literature and culture) while focusing on power relations, discourse and ideology in the contemporary Japanese American context.

Keywords: power, discourse, ideology, ethnicity, gender identity.

This research is concerned with power relations that function in the contemporary Japanese American society as seen in Julie Otsuka's *The Buddha in the Attic* and *When the Emperor Was Divine*, while analyzing aspects related to the language used and, to a lesser extent, the culture encountered in the selected novels. The present paper aims at connecting key concepts related to new historicism to Japanese American studies, a domain that is gradually gaining popularity worldwide. Profoundly interdisciplinary, the new historicist approach will look into several knots that will integrate social history and the Japanese and American culture reflected in Otsuka's historical fictions. Thus, this analysis will manage to differentiate itself from what has been written before, both in terms of coverage and approach.

The informed reader knows that before tackling key concepts that can be easily encountered when discussing new historicism, one finds it of great importance to briefly present the two selected works belonging to Julie Otsuka. *The Buddha in the Attic* gives the floor to Japanese women who sailed their way to America in the hope of gaining a better life as picture brides. They begin their story full of hopes by introducing their husbands and their children only to end it with their acknowledgement of being forced to give up their Japanese customs in favor of new American ones. *When the Emperor Was Divine*, on the other hand, offers an insight into any Japanese family who managed to survive the injustices that came with World War II. It is, in fact, the story of a father, who is taken away by authorities in the middle of the night, and a mother with two children who are forced to leave their home and head for a concentration camp in Utah. More importantly, Otsuka's historical fictions deal with issues related to Japanese ethnic and gender identity in the American space. What is really surprising is that, apart from presenting historical events seen from the Japanese perspective, the characters from *When the Emperor Was Divine* are nameless. The same could be argued about *The Buddha in the Attic*, not only because the characters do not have names, but also because they talk with the same voice, thus using first person plural in all their recollections.

Taking all these aspects into consideration, one could easily agree that the nameless characters could speak for any Japanese who identifies with them. It should be added that the social positions occupied by women and to a lesser extent by men in a patriarchal society, and the racist views of a white society towards people who look and act differently, hint to the fact that discrimination was and still is a powerful practice in contemporary America. Otsuka's novels aim towards an interpretation of history from a feminine perspective that seems to create a world in which representations of Asian countries and America were merely viewed as products of fiction due to the cultural practices that contributed to the construction of the new historicist critical approach. In other words, Otsuka's characters can be seen as the embodiment of any immigrant, in this way speaking for the masses of people who decided to better their lives by migrating to other countries. It should be noted that the reader is supposed to learn from the common lives of Asian people in America, as these immigrants struggle with the ideologies imposed by the society in which they were born and the ones imposed by the one in which they live.

Nevertheless, it is relevant for the present study to first name and briefly comment on certain key terms that will be referred to when talking about a new historicist interpretation of Otsuka's novels. First, one should put emphasis on Michel Foucault's writings because they bring to the fore concepts such as new history, episteme, power, ideology and even discourse – terms that help in understanding and analyzing literary texts through new historicist lenses. According to Foucault, **new history** (taken from *The Archeology of Knowledge*) emerges from the history of thoughts, of science and of philosophy, but not from proper history because proper history "appears to be abandoning the irruption of events in favor of stable structures"[1]. To put it differently, new history seeks to determine the relations between different fields of study and at the same time it refers to distinct ways of correlating the dominance between them. Another concept that is present in new historicist analyses is **epistemé** (borrowed from Foucault's *The Order of Things*) and is defined as being similar to a period of history, referring not to ordinary events but to a type of knowledge from a certain time. More exactly, an epistemé is a "period in the history of thought and knowledge"[2]. One could argue that both *The Buddha in the Attic* and *When the Emperor Was Divine* reveal ideas that shape the knowledge of the 1940s, ideas that seen from the point of view of the contemporary power-knowledge system can still be debatable.

An equally important term is **power** (encountered in Foucault's *History of Sexuality*), a concept thought to be the most important term in the new historicist vocabulary, and it refers to the relations of domination and resistance seen from social, political and cultural points of view. However, it also refers to the pleasures that come after exercising it, in this way being effective. Thus, power cannot only be subversive, but also productive. From a new historicist point of view, power should not be understood as physical power or violence of an individual towards another one. Instead, it should be seen as the ability to make someone comply with the norms imposed without realizing that his/her decisions were not made independently, but from an array imposed by centers of disseminating power. Hence, if, for instance, we were to think of the Pearl Harbor attack which led to public hostility from both Japan and America, then one would immediately link this attack to the concentration camps established for the Japanese. More explicitly, the American society divided its power into several detention camps which permanently observed first and second generation immigrants who were behind barbed wire. If we accept this idea of power, then we could agree with the fact that new historicism is a style of literary criticism which engages with human history as a history of ideas in this way being interested in looking at how the text represents power and

[1] Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge, 1989. p. 6.
[2] Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. New York: St. Martin's, 1998. p. 15.

comparing that to social power at the time a text was written. In other words, new historicism lends itself very well to certain kinds of feminist or post-colonial analysis. One looks to the texts being created at a particular time in the hope that the history will help us to see new meaning in the text, and that at the same time the text will provide us with new insights into the ideas of the time.

A fourth key term crucial for present analysis is **ideology** which is explained by John Brannigan as referring to "a condition in which people identify themselves with particular class or sectional interests, and therefore with the values and beliefs of this class or section"[3]. In other terms, ideology can be seen as a system of ideas belonging to a particular section of society, in which there are, obviously, different group interests and, hence, clashes between groups. If one were to think about the selected novels, the ideological rigidity of the World War II period had numerous consequences on the Japanese immigrants who were constantly humiliated and discriminated. One could think about the Statue of Liberty political cartoon from 1906 which contained the message "Japan – 'But that Statue of Liberty, Uncle Sam?' Uncle Sam – 'Oh, that means liberty for Yankees.'"[4]. Apart from being a cultural icon, the Statue of Liberty is in itself a representation of freedom for those who identify with and support the American way of thinking. One could also mention the "Japs Keep Moving – This is a White Man's Neighborhood"[5] photograph, which was intended to make immigrants of Asian descent realize that America was indeed a land in which dreams could be accomplished, but only for a selection of people.

The last concept that will be referred to in this paper, namely **discourse**, is again present in Foucault's *The Archeology of Knowledge* and it refers to statements, texts and relationships that work together in order to form practices and fields of study in society. More importantly, one could add that Otsuka's novels will also be focusing on language power relations that can be encountered in the Japanese American society. To put it differently, one would try to find and also analyze the way in which Japanese immigrants speak, what words they usually use and to what purpose.

The reader should further agree that new historicism shifts the historicist view to a critique of the ideology of the age by focusing on the politics of form and on the reinterpretation of history, then we could further argue that new historicism looks at all individual views and takes everything into account while at the same time it focuses on how social life and history are represented in various discourses. In trying to prove that new historicism is a viable theory that would perfectly blend in with the fields of ethnic and gender studies, one should briefly present the views of two important figures in the development of this theory, namely Stephen Greenblatt and Hayden White. Although their perspectives on new historicism are different in many ways, the attempt of bringing them together will end in a better comprehension of the new historicism sphere.

Stephen Greenblatt's view is that a literary work is shaped by collective beliefs, social practices and cultural discourses; these leave **textual traces** in a work of literature and connect it to the extra-textual representational systems of the culture in which it is embedded. He destabilizes the text (a poststructuralist approach) and focuses on its margins, borders, where it connects with other representations in the culture. His reading is generally concerned with power and the way it maintains itself through representation. Power is motivated and mobilized by **wonder** and **enchantment**, two discursive terms that reveal representation as productive and reflective of power. Therefore, the relationship between literature and history

[3] Brannigan, John. *Ibidem*. p. 14.
[4] *Political Cartoon, Statue of Liberty*. Digital image. *Literay Digest*. Fischietto (Turin). Courtesy of Library of Congress, 22 Dec. 1906. Web. 20 Nov. 2014.
[5] *Japs Keep Moving - This Is a White Man's Neighborhood*. Digital image. A More Perfect Union. Courtesy of National Japanese American Historical Society, ca. 1920. Web. 20 Nov. 2014.

is one of circulation, exchange and negotiation rather than of reference or reflection[6]. In other words, by adopting a new historicist approach, the reader wonders how was the literary work produced, distributed and who would read it. More importantly, when talking about Otsuka's fiction, the reader should be aware that a text is made up of practices, assumptions and structures which function in such a way that it makes the reader wonder how the author describes the way in which Americans treated Japanese immigrants before and after the Pearl Harbor bombing.

Another American (a historian this time) who investigates the formal literary structure of history is Hayden White. He discusses the literary dimension of history as historians deploy the traditional devices of narrative to make sense of raw data and also to organize and give meaning to their accounts of the past. White's theory revolves around a history that is written with the tools of the literary writer. He also claims that historical narratives are verbal fictions with invented contexts and that history gains its explanatory power by processing data into stories. These particular stories take their shape from **emplotment** i.e. the process through which the facts contained in chronicles are encoded as components of plots[7]. He further claims that no historical event can itself constitute a story; it can only be presented as such from a particular historian's point of view. White identifies four possible emplotments: tragic, comic, romantic and ironic[8]. Nevertheless, in order to produce these emplotments, White identifies four master tropes of figurative representation: metaphor, metonymy, synecdoche and irony – each of them corresponding to the four types of emplotment[9]. To be more specific, one should think of Otsuka's *The Buddha in the Attic*, where the historical event of picture brides has been emploted into the novel. This would immediately raise questions about the picture brides. Why did they leave Japan? Why did they choose America as their destination? What would they hope to accomplish? Although at first sight one might say that the Japanese women's coming to America could link to a romantic emplotment, due to their hopes and the short conversation between them and their future husbands, it would soon prove that this historical event perceived as tragic. Another example of emplotment can also be found in *When the Emperor Was Divine*, because the key moment in the novel starts with World War II, when the father from the novel is taken away by American authorities for questioning, thus the emplotment being, again, a tragic one.

Taking these key terms into consideration, one could further agree to the fact that the critical approach of new historicism can be applied to the field of ethnic studies, more exactly to Japanese Americans. One reason for undertaking a new historicist reading of Japanese American writings would simply be because they were considered aliens in the American space. Furthermore, one could claim that representatives of ethnic groups that live in American cities often choose to expose moments in which they suffered oppression and public humiliation both in their countries of ancestral origin and in the country in which they have chosen to work in order to provide a better living for their families. These link to the fact that there are clashes between groups in the United States because of the different ideas encountered in society, hence proving that power is disseminated in such a way that it manages to control the weak individual, the one who has an "odd" behavior and who is not able to relate to a certain kind of ideology.

Representations of power can also be encountered in Otsuka's writings due to the fact that there are many scenes which focus on the oppression of societies and institutions over the

[6] Felperin, Howard. "Cultural Poetics versus Cultural Materialism: The Two New Historicisms in Renaissance Studies." *Uses of History: Marxism, Postmodernism, and the Renaissance*. Eds. Barker, Francis, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Manchester, UK: Manchester University Press, 1991. p. 84.

[7] White, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. p. 7.

[8] White, Hayden V. *Ibidem*. p. 29.

[9] White, Hayden V. *Ibidem*. p. 36.

weak. In *The Buddha in the Attic*, for instance, the no-name women talk about their intention of fully integrating into the American system by dressing and acting in such a way that they would not offend the white. However, the women regretfully recognized that they and their families were discriminated and publicly humiliated in the sense that the institutions exercised power over such weak individuals. For instance, at school the Japanese American children had to stay in the back of the class and they would be last in line at the cafeteria and, more importantly, always apologized with a smile on their face. Another example of exercising power could revolve around the American ushers who gave first and second generation Japanese immigrants the worst seats in the second balconies of the theatres. Even barbers had the power to refuse offering their services when Japanese Americans wanted a haircut. Even if the women notice these injustices, they eventually claim that "the only way to resist, our husbands taught us, was by not resisting"[10]. Through these examples the Japanese are portrayed as being discriminated and, at the same time, obedient because they think that if they do not respond to insults with violence they will eventually prevail. From a new historicist point of view, one could also think that resisting ethnic discrimination is also a way of exercising power.

When the Emperor Was Divine also presents episodes in which institutions exercise power over the weak. Because the father from the novel was taken by authorities in the middle of the night under the impression of being a spy for the Japanese Emperor Hiroto Shōwa, the rest of the family was evacuated and taken to a concentration camp. On the one hand, one could discuss the power the FBI has over the father while on the other one should bring to the fore the power centers that control the rest of the family. The last chapter from the novel entitled "Confession" reveals the father's acknowledgement for his sins. This short chapter could be viewed as a clear example of manipulation meaning that the father recognizes that he was loyal only to his country of ancestral origin and did everything in his power to compromise the lives of Americans. He admits that the Americans were always right and he is responsible for the misfortune brought upon the white people. He further speaks for all the Japanese who were suspected of being traitors and claims that: "I planted sticks of dynamite alongside your railroads. I set your oil well on fire. I scattered mines across the entrance to your harbors. I spied on your airfields. I spied on your naval yards. I spied on your neighbors. I spied on you"[11]. The father thus speaks with one voice for all the Japanese suspects, while at the same time he refers to any American citizen who identifies with the "you" from the novel. He further makes reference to the Japanese invasion of Manchuria from 1931 and to the Nanking massacre from 1937 only to end up with the Pearl Harbor attack from 1941. Nevertheless, the most powerful impact on the reader comes together with the last lines of the father's confession in which he urges the ones who question him to put everything on paper, all the offences brought upon the American society, all the Japanese cunning ideas towards the rest of the world, including his last thoughts. He finally asks: "put it down in writing […] and I'll sign on the dotted line. Is treacherous and cunning, is ruthless, is cruel. And if they ask you someday what it was I most wanted to say, please tell them, if you would, it was this: I'm sorry. There. That's it. I've said it. Now can I go?"[12]. Clearly, his confession is not only his own and, more importantly, the contemporary reader understands that there were Japanese immigrants who did not involve in war affairs of any kind. Hence, the father embraces his Japanese identity and acknowledges all accusations, this being a perfect example of resisting power by not resisting.

The same novel presents instances in which the mother and the two children are oppressed by the American institutions. For one reason, they are forced to evacuate their

[10] Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. New York: Alfred A. Knopf, 2011. p. 52. All further references are to this edition only.
[11] Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine*. London: Penguin Books Ltd, 2013. p.140. All further references are to this edition only.
[12] Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine* p. 143-44.

home and live in a concentration camp in Utah, where the mother would often dream about the sea. Interestingly enough, after their return the mother reminisces about the three years spent in the camp. She claims with sorrow that they used to stand in line for everything they needed, be it food, mail or even shower. The kids also remember that they used to play war and hence had to choose between MacArthur and the enemy i.e. the Japanese. As a consequence, they unconsciously had to choose between the hostile American society which was responsible for their imprisonment and the country of their ancestral origin. Another episode which perfectly describes the oppressive power of institutions over weak individuals is concerned with the family's return and the children's school experience. Just like children from T*he Buddha in the Attic*, the boy and the girl from *When the Emperor Was Divine* hoped that they would not be noticed if they sat in the back of the class, they constantly apologized for everything they did.

One could further argue that both *The Buddha in the Attic* and *When the Emperor Was Divine* reveal injustices exercised upon immigrants to a wide audience, in this way presenting past political events in the spectrum of contemporaneity. One could also argue that ethnic groups in America are unknowingly being controlled in such a way that they no longer wish to return to their countries, and instead "independently" choose to remain and work for the host country. They do not reject the American society anymore, and consequently they do not wish to return home. They now get acquainted with and accept "foreign" aspects that circle around themselves simply because they no longer perceive them as being foreign. Furthermore, because the main cultural practice present in every work that defines ethnic studies in general is storytelling, we could not question the power a narrator has over his/her stories. Of course, this issue triggers other aspects related to the narrator's reliability and makes the reader question how much truth is there in their stories. Because many ethnic writers belong either to second or even third generation immigrants, this makes the reader question how reliable the presented events are. Because ethnic writers tell told and retold stories heard from their parents and, more than that, because they bring their own contribution to the story, the writers focus only on some key aspects that are relevant for the development of the story, in this way giving the impression that they alter the past. However, judging from a new historicist perspective, the reader finds out that there is truth in all history, be it American or Japanese history.

If one were to accept all the above stated facts, then he/she would agree that in Julie Otsuka's novels there are numerous instances in which Japanese women are portrayed as being oppressed both by class structure and by their social imposed gender roles of worthless females who entirely depend on male domination. More than often Japanese characters try to challenge their status by rebelling against patriarchy in a rather passive way, as they are believed to suffer oppression simply because they are women. Accordingly, the female characters seem to emphasize the differences between men and women, by bringing to the fore biological differences, such as independence /vs/ interdependence, competition /vs/ cooperation, domination /vs/ submission. It should be added that in both *The Buddha in The Attic* and *When the Emperor Was Divine*, the Japanese women and men alike are confined to hard labor and are controlled by a higher power than gender, namely society. Hence immigrants are the ones upon which power is exercised.

Power can also be encountered when talking about the language used in Otsuka's novels, as this paper also puts emphasis on Japanese and American particularities that reflect the ways in which context contributes to meaning. However, it is of extreme importance to mention that before analyzing different types of approaches to language behavior one needs to familiarize himself/herself with elements specific for both cultures. One should reveal that in

the Japanese language the particle "ka" replaces the question mark[13]. When discussing *When the Emperor Was Divine*, we could argue that because the writer is a third generation immigrant, she was probably not familiar with such particularity and added the question mark immediately after the construction "Nan desu ka?"[14]. If one were to translate, then the interrogative sentence would undeniably be followed by two question marks: "What is it??". There are two interpretations to this problem: the first one could be concerned with western political reasons which imposed Julie Otsuka to introduce the question mark after the Japanese question. Another explanation could be that probably because she was not a native Japanese, but a third generation immigrant in America, Otsuka was not familiar with such particularity.

One could further argue that in terms of phonetics, native Japanese cannot pronounce the consonant "l", hence an "eru" is heard, and it can be easily confused with "r", which is pronounced the same as "l". *The Buddha in the Attic*, this time, brings to the fore the parents' opinions about their children, second generation immigrants. They observe that apart from forgetting all the customs and good manners their parents taught them, they are also rejecting their ancestry as they gradually give up their Japanese ancestry and replace it with a new American one. The women further observe that "they [the children] pronounced their l's and r's with ease"[15]. In other words, instead of saying "prease" they are now able so correctly pronounce "please", or "hello" instead of "harro". In other terms, one needs to look into several areas in order to develop a well-documented research. When attempting a new historicist approach to Japanese American writings, one should take into consideration the Japanese language particularities and explain them. Otherwise such aspects would be taken for granted by a regular reader.

It should also be brought to light that because power is in a close connection to knowledge, it resides both in oral (as it has been shown in *The Buddha in the Attic*) and written discourse (as it was seen in *When the Emperor Was Divine*). However, probably because the first objective of any person who is willing to learn a foreign language is to understand the oral conversational discourse, *The Buddha in the Attic* further presents the women who reveal that the American horses do not understand the Japanese commands and so they have to learn words like "giddyap", "back", "easy" or "whoa". Obviously, such language is extremely helpful when working on the fields and not when attempting to run a business in a small town. Even though, the women recognize that during their way to America they have learned a few English phrases such as: "'Hello,' 'Beg pardon,' 'Please pay me my wages' – and could recite their ABCs, but in America this knowledge was useless"[16]. The reader could see that the Japanese immigrants had no power because they were not able to master neither the oral nor the written discourse. Hence, they were seen as outcasts not only because of their appearance, but also because they did not have the ability of fully integrating into the American system. Again, this is a perfect example of knowledge-power relationship, as only the one who possesses knowledge has true power over the weak.

This paper has demonstrated that Julie Otsuka's novels reveal aspects connected to traumatic events in Japanese Americans' lives both in terms of language and cultural difference. Because the main purpose of the paper was to look at *The Buddha in the Attic* and *When the Emperor Was Divine* through new historicist lenses, it mainly revolved around power relations and the structures of the American culture as seen from the Japanese perspective. Through their stories, the narrators exposed the American ideology of the time, thus proving that history in itself is a collection of interpretations that need to be known.

[13] Hondru, Angela. *Curs de Limba Japoneză*. Bucureşti: Universitatea Cultural-Ştiinţifică, 1983. p. 2.
[14] Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine*. p. 50.
[15] Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. p. 74.
[16] Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. p. 26.

Moreover, various historical events were emploted into both novels, in this way proving that in the contemporary society one accepts the stronger statement simply because it comes from a higher position. The novels prove that if Japanese Americans were avoided during the early 20th century, they are nowadays acknowledged and listened to due to literary texts such as Julie Otsuka's novels.

Acknowledgements

I would like to thank my beloved professors from Ovidius University for taking such a great interest in me even from the beginning. First, I would like to express my deep gratitude to Professor Ludmila Martanovschi for introducing me into the field of Ethnic Studies and also for her constant encouragements throughout my years of study at this university. Second, I would like to thank Professor Adina Ciugureanu for her explicit lecture on Historicism and New Historicism. Then, I would like to mention Professor Eduard Vlad who guided and encouraged me in writing this paper. Last but not least, I would like to thank my family and all my friends for their patience and understanding. I am deeply grateful to all.

Bibliography

Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. New York: St. Martin's, 1998.

Felperin, Howard. "Cultural Poetics versus Cultural Materialism: The Two New Historicisms in

Renaissance Studies." *Uses of History: Marxism, Postmodernism, and the Renaissance*. Eds. Barker, Francis, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Manchester, UK: Manchester University Press, 1991. p. 84.

Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge, 1989.

Hondru, Angela. *Curs de Limba Japoneza*. Bucuresti: Universitatea Cultural-Stiintifica. 1983.

Japs Keep Moving - This Is a White Man's Neighborhood. Digital image. A More Perfect Union.

Courtesy of National Japanese American Historical Society, ca. 1920. Web. 20 Nov. 2014.

Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

Otsuka, Julie. *When the Emperor Was Divine*. London: Penguin Books Ltd, 2013.

Political Cartoon, Statue of Liberty. Digital image. *Literay Digest*. Fischietto (Turin). Courtesy

of Library of Congress, 22 Dec. 1906. Web. 20 Nov. 2014.

White, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

THE RISE AND FALL OF LILY BART IN EDITH WHARTON'S THE HOUSE OF MIRTH

Oana Alexandra Alexa, PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Edith Wharton's usual categorisation as a novelist of manners does not enirely do her justice, as it leaves out her preocupation with the moral realm according to her conviction that every literary work, much like life itself, has an underlying moral issue.

Thus, this paper aims to analyse Wharton's first big literary success, The House of Mirth (1905), from the viewpoint of its illustration of both social and moral conflicts, in the attempt to prove that they inevitably intersect in her works and that, in this particular case, the rise in morals of the main character, Lily Bart, paradoxically brings about a fall in the social realm, which ultimately kills her.

Keywords: rise, fall, social conflict, moral conflict, Edith Wharton.

Introduction

Edith Wharton was categorized in the American literary history as a novelist of manners, very successful in rendering turn of the century upper-class life. But critics would not go as far as to say that her writings were also moralizing. In one of the first critical studies of her work, Blake Nevius declared: "It should be clear, at any rate, that we are deceiving ourselves if we try to account for the compelling interest of *The House of Mirth* by the nature or intensity of the moral conflict." (Nevius 1976: 58) Indeed, this may not have been Wharton's main purpose, but we will have to disagree with him as far as his opinion that there are no moral conflicts. In the words of Carol J. Singley, Edith Wharton is not only a contributor to the novel of manners but she is "also a novelist of morals: a writer not only of society but of spirit; a woman who, in life and art, searched for religious, moral and philosophical meaning." (Singley, *Matters of Mind,* 1998: x)

In *The Writing of Fiction* (1925), Wharton clearly states that

> any subject considered in itself must first of all respond in some way to that mysterious need of a judgement on life of which the most detached human intellect, provided it be a normal one, cannot, apparently, rid itself. […] In vain has it been attempted to set up a water-tight compartment between 'art' and 'morality.'[…] A good subject, then, must contain in itself something that sheds a light on our moral experience. (Wharton, *The Writing of Fiction* 1997: 23-24)

In other words, it is in the human nature to relate to those moral judgements which are inherent in the very behaviour of mankind, so by describing this behaviour in fiction, the writer cannot separate one from the other. Carol Singley goes on to say that Wharton "is not didactic, insistent or judgemental in her treatment of moral issues," (Singley 1998: x) but we might argue that her irony in depicting the lack of moral conflicts in some of her characters'

minds is, by any standards, judgemental. At any rate, the author's upper-class background did not prevent her from addressing moral issues, not in an absolutistic way but by finding a "necessary balance between individual morality and group convention." (xi)

As a consequence, much of Wharton's fiction presents characters facing moral choices and longing for nonmaterial values, but most critics have missed these instances, probably because the author did not choose to accentuate them.

Lily Bart's Moral Dilemmas

In our opinion, Lily Bart's last year of life as it is presented in *The House of Mirth* is one of the most obvious and extended instances of moral conflict in Wharton's works. At twenty-nine years old, Lily is still a beautiful and intelligent young woman who is expected to find a rich husband to support her luxurious life-style as a member of the upper-class. However, she isn't willing to marry just anyone, especially since she likes Lawrence Selden, a lower-rank bachelor. Her reputation is ruined step by step as she is seen in the company of different men and is set up by one of her friends, Bertha Dorset. As Lily refuses to fight back using some compromising letters because they were addressed to Selden, her aunt leaves her only 10,000 dollars on her death, which barely covers her debts. As a consequence, she is forced to work in order to earn a living, first as a secretary and then as a seamstress. In her current state, not even Simon Rosedale, a cunning financier who wanted to use her name to enter the inner circle wants to marry her anymore. After a failed attempt to declare her love for Selden, Lily takes an overdose of chloral and dies. It is too late for Selden's visit the next day, as he discovers that she had used her entire inheritance to pay her debts and had died alone and rejected by all of her friends.

Like so many other characters in Wharton's works, Lily Bart faces inner battles between personal feelings and outward conventions, which are so ingrained into her self that she end up defeated in the process. This is because Wharton's characters do not usually have a strong moral code of their own, to guide them through their decisions and supply arguments for their choices. Their sense of morality is empirical at best, simply because society only provided them with rules and conventions, not with principles for decision-making. One may have read books on ethics, but in important matters he or she relied on the rules of the tribe, rather than those of philosophical reasoning.

In one of Wharton's letters, referring to the *House of Mirth,* she explicitly states that

no novel worth anything can be anything but a novel 'with a purpose,' & if anyone who cared for the moral issues did not see in my work that *I* care for it, I should have no one to blame but myself – or at least my inadequate means of rendering my effects. (qtd. in Singley 1998: 6, emphasis in the original)

Lily Bart is a singular case in Wharton's fiction. Other characters facing moral choices have the inner strength to live with the consequences of their decisions, but Lily is such a specialised product of 'Old New York,' almost Victorian ways, that she cannot evolve into a new woman: "she was so evidently the victim of the civilization which had produced her, that the links of her bracelet seemed like manacles chaining her to her fate." (*HOM* 8) It's not that the manacles cannot be broken, but she will not survive outside the glass conservatory of her upbringing. In analyzing Lily's moral life, we must consider the fact that she was a woman and that she lived in the early 20th century upper-class milieu. Back then, women were considered morally superior to men only to the extent that they were "completely innocent of

wordly knowledge." (Preston 2000: 33) They were intentionally kept in the dark about anything considered improper, which included studying, books, politics or business and social experiences except chaperoned visits. In other words, girls were not taught anything except the art of being dull, well-mannered and looking pretty and they were not given the opportunity to learn anything by themselves either. We may actually say that they knew only what was proper and improper, not what was good and bad. Society had replaced morality with convention. In her autobiographical fragment *Life and I*, Wharton confesses that this was also true for herself:

My mother's rule of behaviour was that we should be 'polite' – my father's that one should be kind. Ill-breeding – any departure from the social rules of conduct – was the only form of wrong-doing I can remember hearing condemned. (qtd. in Singley 1998: 91)

In the same way, Lily Bart realises that using Bertha Dorset's letters to save herself is in fact a moral choice she consciously makes only at the end of the novel when she really considers using them against their addressee.

Although we are asked to believe that two sides of her personality are struggling for possession, there is no possibility of a genuine moral conflict until near the end of the action when as a result of suffering she experiences the self-realization which is the condition of any moral growth. (Nevius 1976: 57)

Because of her upbringing, she can only have "the loosest theoretical grasp" (57) of Selden's principles of marrying for love and being appreciated for who she is rather than for her "decorative" role. She realises that, but she also knows it is not her fault:

Inherited tendencies had combined with early training to make her the highly specialized product that she was: an organism as helpless out of its narrow range as the sea-anemone torn from the rock. She had been fashioned to adorn and delight; to what other end does nature round the rose leaf and paint the humming-bird's breast? And was it her fault that the purely decorative mission is less easily and harmoniously fulfilled among social beings than in the world of nature? That it is apt to be hampered by material necessities or complicated by moral scruples? (*HOM* 350)

It is the first time when Lily realises that she is in the middle of a moral conflict and she makes a conscious decision: to burn the letters. She also chooses to die because she knows she is not fit for the new world, where women work and support themselves without marrying. She develops a kind of "hyper-morality" (Tyson 1992: 8) in the last chapters of the book because this is the way she thinks she will be admitted in Selden's 'republic of the spirit.' Because she has not internalised the moral principles on which it is based, she sees things in black and white and therefore cannot save herself, even though, in reality, she does not have to hurt Selden or anyone else except Bertha Dorset. Lily and Selden cultivate a moral fastidiousness which leads to no practical use: he does not help Lily when she needs him and she dies thinking there is no more hope for specialised products like herself.

The Morality of "Pure" Characters

Both Lily Bart and May Welland from *The Age of Innocence*, with whom Lily has a lot in common in terms of their own upbringing, are presented as the embodiment of the leisure class' utmost ideal of feminine perfection and purity. Through the eyes of Lawrence Selden in *The House of Mirth* and Newland Archer in *The Age of Innocence*, Lily and May are introduced in the first chapters of the respective novels as objects of affection and admiration, the best representatives of their elitist tribe. They have the perfect combination of beauty, ignorance and submissiveness to convention that society requires, so they are fully equipped to be prestigious members of their community. And men appreciate these qualities precisely because they do not set the two women apart from the crowd. Newland, "in spite of the cosmopolitan views on which he prided himself, […] thanked heaven that he was a New Yorker, and about to ally himself with one of his own kind." (*AOI* 26) At the same time, Selden mocks Lily's conventional intentions to marry well, but does not break the rules in so far as proposing to her himself. She is "highly specialized" (*HOM* 5) in contrast with the dinginess of the average women at the railway station but, in fact, she is no more than a highly polished product of her own class' background, because "the qualities distinguishing her from the herd of her sex were chiefly external." (5)

A lot has been said about Lily's purity in relation to her name. Cynthia Griffin Wolff has shown that it refers to a central motif of art nouveau: the representation of female purity. Lilies were adapted from Japanese art themes and can refer to different species like water lilies, Easter lilies, tiger lilies or lilies-of-the-valley. (Singley 2003: 47) It is also a name with an interesting history in 19th century writings. It designates sweetness and purity, but also sexuality. May is not the name of a flower, but designates the month of the year associated with the Greek goddess Maia, the goddess of fertility. Also, the May birth flower is the lily-of-the-valley (also called May lily) and we are told that May Welland always carried a bouquet of such flowers (sent daily by her fiance).

Lily and May had been brought up to be those "terrifying" products of the social system, girls who "knew nothing and expected everything," (*AOI* 35) but, like most of the things about the leisure class, it was all a carefully knit curtain of appearances. The two women may not have experienced sexuality or the ugliness of human relations, but they were not as innocent as they were required to appear. "You mustn't think that a girl knows as little as her parents imagine," (121) says May, while Lily shows Selden that she is perfectly aware of her role as a selling product in the exchange that marriage and upper-class life is: "We are expected to be pretty and well-dressed till we drop – and if we can't keep it up alone, we have to go into partnership." (*HOM* 13) This reality is hidden underneath a "creation of facticious purity, so cunningly manufactured by a conspiracy of mothers and aunts and grandmothers and long-dead ancestresses, because it was supposed to be what he [the upper-class man] wanted." (*AOI* 37)

So, is there morality in this thick fog of appearances and conventions? Is women's purity entirely artificial? May Welland proves to know everything about Newland and Ellen Olenska and conspires with the clan to exclude her. She lies about being pregnant in the final attempt to push the countess away. But she does let her husband know that she is aware of everything: first through their talk at St. Augustine and then by telling him about her last discussion with Ellen. Only Newland Archer is too blind to see beyond the appearances. And so is Selden. Struggling for "the word to break the spell" (*HOM* 361) during his last talk with Lily, he doesn't notice her ultimate cry for help. She lets her go, just as Archer sinks in his marriage with May.

In the end, both Lily and May sacrifice themselves. Lily dies, while May remains trapped in a conventional marriage with a man who does not love her. But all of this is not because a strong sense of morality had dictated Lily not to use the letters or May to set Newland free. Similarly, Ellen sacrifices her love for Newland even if he was not yet married. She exagerates because "in a world Ellen has seen to be quite odious, she wants to distinguish herself and her lover by their moral rectitude." (Cahir 1999: 12) The truth is they did not know better. Conventions had not taught them otherwise. They did not know they could be free somewhere else. But they most likely wouldn't have survived outside the system, anyway.

Conclusions

Wharton does not deal explicitly with either social or moral conflicts. She doesn't describe lower-class workers complaining about working conditions and protesting against factory owners and we don't see her characters having long monologues on their passion versus duty dilemmas. She is more subtle than that. Her protagonists live in a world so aloof that it doesn't even conceive the fact that its existence is based on such conflicts. They are brought up to ignore the unpleasant and put on a mask of conspicuous serenity. But these conflicts do exist, and they take the shape of infinitely small nuances, betrayed in the ceremonial performance of conventional rituals.

In terms of the moral component, Wharton is not didactic, but her characters do battle with their own selves and their choices are usually dramatic because the result is invariably personal defeat. Lily Bart destroys Bertha Dorset's letters to Selden, not because she doesn't want to hurt him (since he will probably never know about the blackmail), but because she realises she cannot live the kind of life that Gerty Farish or Nettie Struther lead. Somehow, moral conflicts are there without the characters acknowledging them, while social conflicts are similarly hidden behind a curtain of respectability and politeness.

In the end, the thing that defines Wharton's leisure class best in her novels is concealment. Both the moral and the social conflicts are considered unpleasant, so their mentioning is repressed. It is a "hieroglyphic" world, as the author explains in *The Age of Innocence*, where the real thing is never said or even thought, but only represented through a set of arbitrary signs. However, once decoded, this language describes in detail the dynamics of different social groups.

Bibliography

Bell, Millicent, ed. *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Cahir, Linda Constanzo. *Solitude and Society in the Works of Herman Meliville and Edith Wharton*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.

Lippmann, Walter. *A Preface to Morals:* With a new introduction by John Patrick Diggins. New York: Macmillan, 2009.

Nevius, Blake. *Edith Wharton: A Study of Her Fiction.* Berkeley: University of California Press, 1976.

Preston, Claire. *Edith Wharton's Social Register*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

Singley, Carol J. *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Singley, Carol J., ed. *Edith Wharton's The House of Mirth. A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2003.

Tyson, Lois. "Beyond Morality: Lily Bart, Lawrence Selden and the Aesthetic Commodity in *The House of Mirth.*" *Edith Wharton Review*, No. 2, Volume IX, Fall 1992, 3-10.

Veblen, Thornstein, *The Theory of the Leisure Class*. New York: Oxford University Press, 2007.

Wharton, Edith. *A Backward Glance: An Autobiography*. New York: Touchstone Simon and Schuster, 1998.

Wharton, Edith. *The Age of Innocence*. London: Harper Collins, 2010.

Wharton, Edith. *The House of Mirth*. London: Penguin, 2012.

Wharton, Edith. *The Writing of Fiction*. New York: Touchstone Simon & Schuster, 1997.

The Edith Wharton Society. http://public.wsu.edu/~campbelld/wharton/

Acknowledgement

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

IN BETWEEN THE DIFFERENT LEVELS OF REALITY - THE MYTH OF EVERLASTING COMEBACK

Georgeta Cozma, PhD Student, Technical University of Cluj- Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: Our work illustrates the way in which the archaic thinking process we developed has tried to uncover the signs of the Universe, while reality is being accepted through rites and myths, and by making references to the short work of prose composed by Vasile Voiculescu. The disappearance of a magical world (partly because of the rationality excess and, on the other hand, due to the exaggeration in technology of a modern world like ours) becomes the catalyst of Voiculescu's prose. That is why, just like Mihail Sadoveanu, the writer is trying to recreate the myth of eternal comeback, a recuperation of the sacred found in the profane space, a dialogue between what once used to be, and what is now.

Keywords: the myth of everlasting comeback, totem, magic, archetype, ritual

Până să cucerească cerul, omul arhaic a căuta modalităţile prin care să îl îmbuneze. Gândirea arhaica a încercat să descifreze tainele, semnele universului, realitatea fiind acceptată prin rituri şi mituri, omul salvându-se prin *experienţa ritulică* şi prin *imaginaţie,* conştient parcă de ceea ce R. Bastide va scrie undeva, peste veacuri: „Mitul nu exprimă numai adevărul, împlinindu-se în rit, el salveaza omul şi salveaza natura''. Folclorul, preisorie a unui popor, moşteneşte o serie de structuri arhetipale, pe care le-a remodelat creator, conturând valori inconfundabile. Gândirea folclorică românească are rădăcini adânc înfipte în gândirea magico- mitică, pentru că miturile nu pot să moara, ele se transfigurează, lăsând în urma lor un dor de puritate şi nişte modele exemplare de înţelegere a existenţei. Literatura populară valorifică segmente mitologice din leatul străvechi al lui Boerebista, într-o paletă tematică complexă și bogată, topită în creuzetul parabolelor și miturilor creștine.

Un scriitor care a explorat în profunzime fondul ancestral al spiritualităţii româneşti și a relevat în povestirile sale eresuri, superstiţii, ritualuri magice, motive folclorice, mituri fondatoare este **Vasile Voiculescu**. Crescut în orizontul folcloric al lumii satului, pe care l-a diversificat în peregrinările de mai târziu, explorându-l şi în calitate de medic, sub aspectul funcţiilor sale terapeutice , Vasile Voiculescu se reîntoarce în lumea ethosului, pe care o transfigurează artistic, în creaţii unice şi originale, oprindu-se cu precădere la *povestire,* interfaţa între sine şi lume, prelungire a gândirii omului, prin care el îşi apropie şi îşi face accesibile zone îndepărtate şi chiar necunoscute ale realului.

„Povestirea întemeiază o lume mereu posibilă în cuvantul ce, de fapt, recuperează, va scrie Mircea Muthu (…) Anamnetică în primul rând, povestirea are o funcție integratoare.''[1] Ritualul spunerii devine un adevărat „ divan'', o „ gâlceavă a înţeleptului cu lumea'', cum ar spune Principele, pentru că „ a istorisi înseamnă actul de a include, de a raporta istoria prezentă la o alta, exemplară și paradigmatică.''[2] Accentul cade pe puterea fabulaţiei, care joacă un rol mai important decât memoria (*anamnesis*), personajele simulează evocarea, dar

[1] Mircea Muthu, *Repere culturale transilvane*, Ed. Eikon&Scriptor, Cluj – Napoca, 2014, p. 32
[2] Idem

în fond fantazează, într-o complicitate senină cu naratarul, pentru că ele au în sânge patima povestirii, iar condiţia lor existenţială este *mărturisirea*. Termenul ,,comunicare'' îşi păstrează la Voiculescu sensul arhetipal de comuniune cu divinitatea (lat. *cuminecare*). Naratorul lasă impresia că ''spune'', nu că ''scrie'', iar lectorul trăieşte sentimentul că înaintează pe firul poveştii o dată cu acesta. ,,Povestirea nu analizează, nu descrie, nu portretizează, nu intră în detaliu psihologic. Faptele contează'', consideră Nicolae Manolescu.[3] Nucleu esenţial al epicului, povestirea este, în fapt, ,, un edificiu al relatarii, al transmiterii, al pregătirii şi al oficierii'', în termenii lui Ion Vlad , respectând un cod ritualic. Personalizată prin oralitate, prin relaţia explicită narator / naratar , prin respectarea unui ceremonial care urmăreşte redarea unei atmosfere tensionante, marcate de suspans şi prin evocarea unui timp trecut , auroral, relativizat, povestirea are, de regulă, o dimensiune iniţiatică.

Dispariţia lumii magice, datorită excesului de raţionalitate şi a supratehnologizării lumii moderne, devine catalizatorul prozei voiculesciene, de aceea, la fel ca şi Sadoveanu, scriitorul încearcă o re-facere a *mitului eternei reîntoarceri*, o recuperare anamnetică a sacralităţii în spaţiul profan, un dialog între *a fost odinioară* şi *este.* Elementul ordonator al substanţei epice este *metafora drumului*, văzut ca ,,răspunsul ce se dă destinului, tragicului vieţii''[4] în termenii lui Mircea Eliade. Pe parcursul traiectului ontologic, fiinţa stă întru drum, căci ,, drumul nu este rătăcire, ci oglindă a sinelui''[5], conoteaza o dublă valorizare: *iniţiatică* şi *recuperatoare*, apropiindu-l pe neofit de înţelesurile grave ale formulei oraculare *,,Gnothi Seauton''.*

Viaţa omului vechi se constituie dintr- o succesiune de operaţii magice, în scopul de a crea o legătură afectivă între sine şi realitatea exterioară, de a constrânge şi de a conjura forţele naturii, instaurând relaţii magico - totemice . ,,Totemul, consideră Romulus Vulcănescu, este o formă de cunoaştere intuitiv- naivă a realităţii concrete''[6]. Voiculescu abordează în majoritatea naraţiunilor tema comunicării secrete dintre om şi animal. Prozatorul configurează o lume de început de leat, dominată de *coincidentia oppositorum*, în care sacrul şi profanul coexistă: solomonari, vrăjitoare, indivizi care se revendică din animale – totem, vietăţi malefice, diavoli, strigoi etc. Oamenii acestui spaţiu nu trăiesc în mit, ci trăiesc şi cunosc miturile şi practicile ancestrale, ceea ce le conferă o anume flexibilitate în adaptarea la viaţa modernă, facilitând astfel întrepătrunderea celor doua lumi.

Urcând pe firul gândirii totemice, Vasile Voiculescu se opreşte în zarişteа dacică, aducând la iveală *motivul lycantropului* în povestirea ,, ***In mijlocul lupilor.''***[7] De o stranie arhaicitate, Luparul este *,,marele vrăjitor de lupi''*, cu care naratorul, un judecator de pace de la oraş, se împrieteneşte, interesat să-şi îmbogăţească culegerile de datini populare şi pentru a-i afla taina, de care vorbea întregul sat. Sugestia subliminală este că acest vânător are o identitate bivalentă: ,,*uneori, se preface el însuşi în lup şi iese înaintea oamenilor să-i sfâşie*" . Altfel spus, acesta întreţine o relaţie totemică, asigurată prin comunicarea cu animalul asociat, numit, în termeni de specialitate ,, *totem individual*." Toată viaţa luparului şi a familiei sale este legată de existenţa acestui animal, căruia i-a deprins limbajul încă de mic copil. Semnele convieţuirii cu lupii s-au imprimat în înfăţişarea vrăjitorului, de o tulburătoare primitivitate şi sălbăticie, alcătuirea trupului său fiind o combinaţie între uman şi neuman, trădându-şi valenţele magice prin privire : ,,*Era un bătrân verde, uscat, înalt şi ciolănos, posomorât, dar cu o privire arzătoare, părul des, căzut pe frunte şi mâinile lăţite, cu degete răşchiate ca nişte labe. Chipul măsliniu şi prelung, spânatic, abia ţărcuit pe sub fălci de o zgardă de barbă rară*

[3] Apud Irina Petras, *Teoria literaturii. Dicţionar- antologie*, Ed. Apostrof, Cluj- Napoca, 2002, p. 179 - 180
[4] Mircea Eliade , *Eseuri*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1991, p.53
[5] Mircea Muthu , *Alchimia mileniului*, Ed. Cartea Romînească, Bucureşti, 1989, p. 42
[6] Romulus Vulcănescu, *Mitologie romanească*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1987, p.88
[7] Vasile Voiculescu, *Povestiri*, E.P.L., Bucureşti, 1966

şi ţepoasă, avea ceva tainic, trist şi totodată vehement în el." Descendenţa sa este neguroasă: *„N-am avut mamă, răspunde el scurt''*. Luparul coboară direct din lupul primordial, paradoxal pe linie maternă. În mitologia româna, lupul este investit cu o simbolistică duală: ipostaza chtoniană, satanică şi auroralã, benefică, predominând latura chtoniană, legată de rolul său psihopomp. *„Lupul este făcut de Diavol, dar acesta nu-l poate însufleţi decât cu ajutorul lui Dumnezeu''* observa Ovidiu Bârle . Pentru Mircea Eliade, lupul rămâne animalul totemic al dacilor şi patronul iniţierii războinicilor. Copil fiind, crescuse *„ între căţei de lup, cu care mâncam alături, cu care mă jucam şi mă băteam''*. El este în egală măsură omul- lup, dar şi stăpânul lor, cunoscându-le graiul şi deprinderile. Între Lupar şi animalele sălbatice se stabilise o solidaritae şi o legatură mistica *„de sânge''* . Vânător, vrăjitor şi artist, Luparul ia în stăpânire realitatea prin triplă relaţie: acţiune - spirit- creaţie. Aceast terţ ar putea reprezenta definiţia „vânătorii magice''.

Trăind într-o recluziune impusă şi autoimpusă, Luparul îşi guvernează existenţa după străvechile legi cosmice, după habitaturi ancestrale, luate în derâdere de membrii comunităţii. Ni se spune că Luparul *„trăia ca un paria afară din sat, pe coclauri, într-un fel de jumătate bojdeucă, jumatate peşteră scobită într-un mal argilos şi sterp (...). Era singur ca un sihastru*." Surprinzător este faptul că Luparul, atât de hulit şi privit prin prisma degradării sale fizice este, in esenţa lui cea mai intimă, cu adevărat un artist. Pe pereţii "peşterii" sale se văd zugrăvite *„chipuri mari şi mici de lupi, de cerbi, vulpi, mistreţi, zugrăviţi unii cu cărbune, alţii cu humă roşie, în felurite înfăţişări. Câţiva alergând, altii căzuţi, mulţi în atitudini nefireşti, de pildă sculaţi în două picioare sau suiţi în copaci rămuroşi. Şi, in mijlocul acestor icoane un om uriaş cu o bâtă enormă, cu care îi mâna parcă. Contururile lui treceau dincolo şi se lungeau pe tavanul scund ca al unei unităţi protectoare (...)pe vatră şi prin colţuri alte chipuri de fiare plăsmuite din hit*". Descrierea aminteşte de pictura parietală din Peşterile Altamira sau Lascaux. Suntem în faţa unui model de peşteră arhetipală, sanctuar în care sensul lui *„mysterium tremendum*" şi *„numinos''*[8] este încă viu. Asemeni unui preot păgân, Luparul oficiază aici rituri magice de vânătoare, confirmându-şi astfel condiţia de *„om al cavernelor*", de **solomonar.** Şamanul – în cultura română solomonarul - ocupă un loc aparte în religia preistorică.

Peştera reprezintă cavitatea-arhetip perfectă, „loc magic în care tenebrele se pot revalorifica sub chip de noapte" [9]. Într-un asemenea loc, personajul îşi anulează identitatea, lepădarea numelui sugerând, în fapt, negarea de sine. Prin urmare, la fel ca şi în basmele iniţiatice, asistăm la o *„moarte ritualică*", urmată de o *„re - naştere* " simbolică, într-un nou palier ontologic, personajul dobândind prin supranumele - mască o noua identitate: *„I se spunea Luparul*", pentru că *„era un fel de vrăjitor de lupi, pe care îi supunea şi-l folosea cu farmecele şi cu magia lui, ca un stapân*". Ipostază a magicianului primitiv, Luparul are pictate pe pereţii casei-peşteră figuri de animale pentru a provoca atracţia magică a vânatului. Desenele rupestre şi sculpturile naive din lut îndeplinesc funcţia rituală a exorcizării: *„unele se înfăţişau şchioape, le lipsea câte un picior, altele cu găuri în coaste, cu ţepuşe.''* Aşa cum remarca Lucian Blaga, atunci când primitivul pictează, o face din credinţă în efectele magiei analogice: „o putere magică, scoasă de nicaieri, prezentă oriunde, se îndreaptă asupra antilopei reale din pădure, datorită numai analogiei ce există între figura desenată şi realitate. Analogia este investită cu darul de a canaliza puterea magică." [10] .

În noaptea Sfantului Andrei, sărbătoare cu adânci şi malefice conotaţii, noaptea valpurgică prin excelenţă pentru lumea creştină, când *„lupii işi primesc pentru tot anul tainul de prăzi"*, Luparul , programând , în aparenţă, o vânătoare de lupi, îi dezvăluie naratorului

[8] Rudolf Otto, *Sacrul*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1992, p.32
[9] Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p. 300
[10] Lucian Blaga, *Despre gândirea magică*, Ed. Garamond, Bucureşti, 1992,p.220

meştesugul de vrăjitor al lupilor, îşi înlătură aşadar masca, revelându-şi structura adamică în înfricoşătoarea splendoare. Vechea pravilă a vânătorii primitive îi dă dreptul fiarei de a-şi alege în această noapte o anumită victimă umană: „ *A ales noaptea Sfântului Andrei, când lupii işi primesc pentru tot anul merticul lor de prăzi. Fiecăruia! De vite şi de alte prăzi nu li se ţine socoteala. Au îngăduinţa oricâtă, numai în ceea ce priveşte omul, lupul trebuie să se mulţumească cu ceea ce i s-a dat tain. Era un fel de drept, o frântură din vechea pravilă a vânătorii primitive.*" În locul unde îşi vor pregăti întâlnirea cu fiarele stăpâneşte „ *o linişte, o pustietate şi un ger de planetă moartă*'', iar luna „a*meţitoare*'' potenţează misterul nopţii. Protagoniştii se urcă într-un tufan, de unde Luparul începe straniul dialog cu lupii, adunaţi la rădăcină. El comunică cu fiarele strânse în cerc în jurul copacului, le transmite ceva, îi ceartă sau le împarte prada, asemenea Sfântului Andrei: „*O îngânare sălbatică între Luparul şi nevăzutul ale cărui glasuri dureroase se apropiau pe paşi nesimţiţi (...) Ce le spunea omul? Le povestea ceva? Îi certa? Le făgăduia? Împărţea prăzi? Ca lupii, mereu cu gâtlejurile în sus clănţăneau din dinţi, dănţuind parcă aşa cum le buciuma stăpânul''*. Naratorul învăluie în taină dialogul misterios, potenţând suspansul în momentul în care cade din tufan în mijlocul haitei înfometate. Vânătorul - magician îi vine în ajutor, concentrându-şi toate forţele în privirea hipnotizatoare şi în fluidul fosforescent care curge din degetele sale, fascinând şi stăpânind lupii, care, în cele din urmă, se retrag. Echilibrul este salvat: „ *cumpăna magica era să nu curgă sânge. O singură picatură, de la om sau de la fiare şi vraja se spărgea. Nimic nu ar mai fi oprit catastrofa.*" .Pasajul care transcrie întâlnirea Luparului cu haita de lupi, apoi ritualul magic oficiat de acesta pentru a îmblânzi fiarele şi a-l salva pe însoţitorul său care căzuse din copac în mijlocul haitei, sunt de o tulburatoare poezie. Asemeni lui Adam, păstrând în suflet amintirea ancestrală a strămoşilor, trăind după canoanele vechii vânători, Luparul va reuşi să ofere reprezentantului ''civilizaţiei'' o spectaculoasă lecţie de magie, pentru că el este Ultimul din neamul marilor Vânători, cunoscător al eresurilor populare, care a reuşit să supună animalele, întrucât s-a identificat cu ele până la dispariţia graniţei uman - nonuman, a creat o uniune mistică între „eu'' (om) şi „noneu '' (animal), elementul fundamental al oricarei operaţii magico-religioase. Epilogul readuce naraţiunea în planul realului, personajul-martor amplificând la nesfârşit legendele despre bătrânul Lupar. Naratorul clarifică relaţia totemică dintre vânător şi arhetipul lupului, atrăgând atenţia asupra forţei nebănuite din sufletul omenesc de a păstra şi performa experienţe ancestrale, prin puterea magiei: „ *fără această magie, am fi fost pierduţi (...) omul meu crescuse, se lărgise dincolo de el, de sălbăticiunea strâmtă a lui, ca să poată cuprinde şi înţelege pe lup, să şi-l asimileze. Numai cunoscându-l astfel, magic, putea să-l supună şi să-l stăpânească. O formidabilă activitate în duh, pe care noi nu o mai putem săvârşi.*"

Emergenţa tiparului arhaic al solomonarului (termenul vine de la înţeleptul Solomon, vraci şi taumaturg, însemnând „moştenitor al înţelepciunii") dezvăluie importanţa lui în lumea arhaică românească. Mihai Coman îl situează într-o zonă incertă, „ undeva între orizontul omenesc şi cel sacral. Solomonarul nu e nici divinitate, dar nici om obişnuit. De aici caracterul său mitic ciudat, situat între natură şi cultură, între omenesc şi divin.''[11]. Prin contaminarea folclorului cu doctrina religioasă creştină, solomonarul devine un personaj malefic, cel care a semnat pactul cu Diavolul, descris ca un om cu puteri semidivine, purtând haine zdrenţuite de cerşetor, gubă, traistă, o carte, un frâu din coajă de mesteacăn, un toiag cu care a fost omorât un şarpe, un topor de fier descântat şi o toacă de lemn, posibil echivalent al tobei şamanului. La înfăţişare, se aseamănă unor uriaşi sălbatici, cu „*chica roşcovană, ochii bulbucaţi şi sângeroşi, trup păros şi noadă terminată printr-o codiţă*". Ca nişte cerşetori, ei coboară din munţi, în momente de dezechilibru natural şi „*încearcă inima oamenilor (...) Iar când sunt alungaţi, se răzbună pe sate, vremuind ploaia şi grindina deasupra ţarinilor*

[11] Mihai Coman, *Bestiarul mitologic romanesc,* Ed. Fundației Culturale Române, București, 1996,p. 12

îmbelşugate."[12] Deşi pot face multe lucruri vrăjitoreşti, principala funcţie reţinută de folclorul românesc e aceasta, ritual-meteorologică. Inițierea solomonarilor presupune parcurgerea unor *trepte* : părăsirea locului natal şi recluziunea; mutilarea inițiatică (credinţele româneşti atestă o înfaţişare neobişnuită a solomonarului, prin semne particulare); moartea ritualică prin coborârea sub pământ şi urcarea la cer - *„Descensus ad Inferos''*; săvârşirea unei minuni care să-i confere titlul şi renumele de vrajitor. Exegeza asociază solomonarii cu preoții sacerdoți ai lui Zalmoxis. Andrei Oişteanu anulează ipoteza descendenței semi – divine: „solomonarul e pentru mentalitatea populară o apariţie concretă, pământeană, o fiinţă reală deci şi nu una divină."[13] Altfel spus, acesta se defineşte ca un inițiat, ale cărui insuşiri şi comportamente rituale sunt reflectări, la scară umană, ale Zeului Furtunii, deosebit de însemnat în panteonul dac. Înainte de a se fi alterat sub incidenţa dogmei teologice, credinţa populară românească îi trata pe solomonari ca pe nişte călugări sau oameni sfinţi, predestinaţi să aibă puteri surpanaturale, supuşi unei prelungite recluziuni inițiatice. Sub influenţa Bisericii, vechea religie devine magie, daimonii se transformă în demoni şi vechii preoţi sunt asimilaţi vrajitorilor vânduţi Necuratului.

O uimitoare regresiune spre arhetipuri întâlnim în naraţiunea **Ultimul Berevoi**,[14] al cărei nucleu epic îl reprezintă ritualul vânătorii magice. Solomonarul este descendentul magilor daci, purtând un fel de cuşmă ţuguiată, rudiment al căciulii sacre pe care o purtau preoţii păgâni: *„Era vestită cuşmă a căciulaţilor, semnul oamenilor liberi şi de neam, din care se alegeau cârmuitorii noroadelor de rând."* Tatăl său, Berevoi cel tânăr, fusese „*vestit vraci şi descântător, care, pentru multele pâre grămădite asupră-i, că leagă ploile, ia mana vitelor şi pune cuţit duşmanilor, fusese nevoit să pribegească în Ardeal."* Bunicul, Berevoi cel Mare, era „*meşter zodier şi cititor în stele, căruia îi slujeau spiriduşi închişi în sticlă, iar străbunii lui, vechi slujitori ai lui Zamolxe, viteji ce se aruncau cu piepturile goale în suliţe, să ducă de vii veste la zei despre năpastele căzute asupra neamului.''* Povestea transcrie drama ultimului solomonar care nu va reuşi să împlinească ritualul magic decât cu preţul vieții. Suntem la răscruce de timpuri, naraţiunea desfăşoară decăderea lumii străvechi şi „învălmăşeala începutului de leat", adică a haosului instaurat de forţa civilizatoare: „*Plouase mult cu sânge şi vremile veneau roşii şi-nvolburate'*. Echilibrul cosmic este alterat, prin proliferarea fiarelor sălbatice care devin tot mai ameninţătoare, nemairecunoscând supremaţia omului, semn că structura sa adamică este compromisă: „ *Munţii mişunau de salbaticiuni. Lupi bezmetici bântuiau stânele, urşii dau buzna peste cirez*i.''. Peste aceasa se suprapune o interdicţie din partea autorităţilor, inexplicabilă pentru oameni, de a folosi armele de foc împotriva sălbăticiunilor. Naratorul crede că acolo unde vânătoarea arhaică este anulată, cealaltă armă a lumii, magia, este chemată să-i ţină locul: *„În lipsa armelor, de sub troianul leaturilor, practici străvechi, meşteşuguri primitive de apărare începeau să scoată capul (...) Pâna la urmă, duhurile trebuiau chemate în ajutor şi puterile oculte puse în mişcare."*

De ce s-a ajuns aici? Pentru că vânătoarea, ca practică ancestrală , a dispărut, mai mult, noul vânător nu respectă pravilele nescrise , dar sfinte ale vânătorii. În şapte sate de sub culmea muntelui Stur un urs, întruchiparea Necuratului, nu putea fi oprit de nicio capcană. Convinşi că în lupta cu fiara „*trebuia altfel şi altceva*", păstorii scormonesc „*straturile de oameni vechi*". Aşa e găsit, undeva, într-un cătun izolat, Berevoi**,** poreclit "Căciulă-mpletită"**,** deoarece „*vara-iarna, purta un fel de scufă ţuguiată împletită gros din fire de lână, ca un fel de ciorap lucrat cu igliţe",* însemn al nobilei sale descendenţe: *„ Altădată, când m-am pomenit eu, numai oamenii de seamă purtau aşa ceva. Acum am ramas singur cu cinstea asta. (...) la obârşia ei stă căciula sacră pe care preoţii păgâni, străvechii magi, îşi aşezau*

[12] George Munteanu, *Puterile mitului*, în *Istoria literaturii romane.Studii*, coord. de Zoe Dumitrescu Busulenga, Ed. Academiei, Bucuresti, 1979, p.168
[13] Andrei Oişteanu, *Motive şi semnificaţii mito - simbolice în cultura tradiţională românească,* Ed. Minerva, Bucuresti, 1986, p.163
[14] Ibidem

mitrele şi regii coroanele ". Alungat de societate şi de biserică, se sihăstrise şi îşi lepădase numele, act clar de renunţare la condiţia umană, tăinuindu-şi, în tot acest timp, meşteşugul.

Păstrându-şi căciula, Berevoi ţine să-şi dovedească credinţa în valorile spirituale ancestrale. La fel ca şi Luparul, bătrânul solomonar îşi aruncă masca sub care trăise anii din urmă, arătându-se oamenilor care-i cereau ajutorul în adevăratul său chip. Era din nou Solomonarul, cel care şi-a păstrat nealterată zestrea ancestrală adamică: „*Şi, dintr-o dată, în locul lui se ivi un alt om. Schimbarea se petrecu pe neaşteptate , ca o transfigurare. (...) Puteri adânc tescuite îi izbucniră în priviri, în gesturi, în glas. Şi din uscăviţul unchiaş năpârli un stăpân tare pe poruncile lui, cerând supunere şi ascultare*".

Împreună cu şapte văcari (numărul păstrează evidente semnificaţii ezoterice) urcă la stână pentru a pregăti ritualul magic. Pentru ca acesta să poată deveni performant era necesară abolirea duratei profane, a timpului evenimenţial: „*Întâia treabă a fost să stingă focul turlei, foc nou, aprins cu amnar ori chibrit" .* Abia dupa aceea „ *a aţâţat vechiul foc, focu viu, singurul care are trecere la duhuri*". Acum suntem proiectaţi *ab origo,* în timpul tare al începuturilor: „*Lumea muntelui se-ntorcea înapoi la era lemnului şi la vârsta pietrei*". Ajutoarelor le ceru să se păstreze întru datină, să respecte pravilele adevăratului vânător: „ *a început un soi de iniţiere cu fiecare ins în parte (..) . Trebuia să se păstreze curat, să nu ocărească, să nu pomenească de diavol, să nu se atingă de rachiu şi de tutun să nu pângărească cumva cu vreo vită*" . Înlocuieşte toate uneltele de fier, podoabele metalice şi tălăngile de la gâtul vitelor, lăsând doar obiectele ce au în compoziţia lor „*argintul îndletnic vrăjilor*." El supune o blană de urs unui ritual magic complex (unul din cele mai profunde şi inedite ritualuri magice descrise de Vasile Voiculescu). Ritualul urmăreşte supunerea simbolică a duşmanului. Ciobanii, înfrânţi de puterile solomonarului, sunt aduşi în stare de extaz cu ajutorul unei licori făcute din plante magice „*care dă virtute şi chezăşuieşte biruinţă.*" Rânduiala solomoniei e pusă la cale în cele mai mici detalii, timp în care ursul e mai îndrazneţ decât oricând. Berevoi foloseşte în jocul său valenţa hipnotică a muzicii din cimpoi, amintind de vraja cântecului din lira lui Orfeu,dar şi de practicile magice din spaţiul celtic. Cu acest sunet, solomonarul ritmează ritualul luptei vitelor cu fiara sălbatică, într-un joc al mascaţilor dansând în jurul omului-urs. Curajul participanţilor la joc, pentru care funcţia gnostică le rămâne străină, e asigurat prin arderea în foc a câtorva „*smocuri de păr de urs si lup, care vindecă spaimele şi dă inima bărbată."* Prin magia evocatoare, vraciul cheamă „*duhul marelui taur al muntelui, bătrânul arhitaur"*, care asigură biruinţa asupra ursului. La sfârşitul ceremonialului, omul îmbrăcat în piele de taur se va împreuna cu o femeie necunoscută ascunsă sub blana unei juncane, ritul fertilizator asigurând zămislirea unui prunc ce avea să fie „*mare ucigător de fiare, ursit să nu-1 atingă colţ şi gheară*." În scopul transferării depline a puterii magice, ultimul act al ritualului se desfăşoară în puterea zilei. Păstorii închină în cele patra zări bâtele descântate, ameninţând negurile, într-un gest de profeţire a victoriei luminii. Actul iniţiatic fiind săvârşit, se impune transferul puterii asupra unui taur adevărat: „*Dacă se năpusteşte peste momâie (pielea de urs) şi o dărâmă călcând-o în picioare, taurul nu avea să mai dea niciodata îndărăt, ori de câte ori ursul adevărat îi va ieşi în cale. Se va năpusti în el fără teamă. E legea neclintită a vrăjii*." Blana descântată este expusă în faţa cirezii, unde se află "*marele taur al muntelui, bătrânul arhitaur",* însă efectul magiei nu se face simţit asupră-i. Transferul eşuează. Pentru a răspunde la întrebarea "*Era oare adevarat că magia murise? Şi în om şi în fiară!"* Berevoi îşi cercetează străbuni, urcând până la tiparele existenţiale. Nesiguranţa Berevoiului pleacă de la premisa de a nu fi respectat întocmai toate regulile ritualului magic. Coborând în transă adâncă, solomonarul îşi proiectează spiritul în tiparele existenţiale ale neamului său, întâlnindu-se cu „*marele taur al muntelui, bătrânul arhitaur*" şi cu „*ursul tragic*", totemul neamului Berevoilor, care-i comunică taina istovirii magiei. „Expresia forţelor chtoniene primitoare, pasive şi simbol al

principiului activ, producătore de sămânţă"[15] , taurul a fost considerat un animal sacru în toate civilizaţiile care au domesticit bovine. Cuvantul „taur'' se asociază ideii de „forţă în ipostazele ei uraniene (tunetul, fulgerul, furtuna), terestre (fertilitatea şi fecunditatea) sau umane (puterea şi impetuozitatea, curajul în lupta şi forţa instinctualităţii).''[16]

Corelaţia zimbru - urs ar trimite la discutata teorie a descendenţei neamului din *hyperboreeni*: „ acest neam fericit, ducând o viaţă spirituală, locuind în cer, undeva, dicolo de munţi" [17] sau la filiaţiile spirituale cu popoarele nordice: „ geţii credeau la fel ca şi nordicii, într-un fel de Walkall, unde, după moartea trupului se vor întâlni cu zeul lor suprem şi vor trăi fără sfârşit" (Herodot, IV 95) [18] Taurul, alaturi de bour sau zimbru - animale sacre - este unul dintre totemurile majore ale daco-geţilor, bucurându-se de o deosebită cinstire religioasă. Totemul descinde din Taurul primordial din care este creat întreg Universul. Ursul este „un simbol nordic polar al clasei războinicilor, al Ksatrylor, deci perfect pozitiv în el însuşi" [19], jucând un rol semnificativ în viaţa triburilor trace. Pornind de la însemnările lui Porphyrus, comentariile mai recente susţin că la geto-daci cultul mitologic al lui Zalmoxis se fundamentează pe cultul ursului totemic, Zalmoxis fiind la origine un Zeu-urs (cf. "zalmo" - piele şi "olxis" - urs). Revenind, apreciem că Berevoi ar fi Ultimul descendent al marelui Preot şi Profet al neamului nostru.

La capătul itinerantei coborâri, Berevoi întâlneşte arhetipurile neamului său: *marele taur şi ursul*: *tragic.* Ursul, totemul neamului Bervoi, dezleagă tâlcul experinţei eşuate: "*Magia se istovise în om. Puterile ei se mutară în fier şi în oţel (...) Acum ştia. Taurul magic vrea bărbăţie adevărată, potrivnic viu, nu o sperietoare*." Berevoiul ajunge la concluzia că magia nu poate fi reînviată decât prin jertfa de sine, prin forma absolută a sacrificiului. Lăsându-se ucis în coarnele taurului, solomonarul repetă o faptă exemplară petrecută la începutul începuturilor. Aidoma vitejilor daci, ce duceau prin moarte solie zeilor despre păcatele lumii, ultimul Berevoi oficiază un sacrificiu pentru toate făpturile: „*Va duce însă, de viu, acolo unde trebuie, solie despre toate câte nu se mai ajung, câte lipsesc, câte s-au pierdut, jălbar al celor părăsiţi aici, jos pe lume."* Numai prin această autentificare a luptei magia reuşeşte să insufle forţa necesară taurului de a învinge ursul: „*Acolo taurul a fâlfâit într-un corn căciula împletită smulsă din capul vrăjitorului, arătând cu fală muntelui, că se ştie că de acum înainte nimeni nu-i mai poate sta împotrivă. Şi, măreţ, taurul Sturului a răpus fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe Ultimul Berevoi***."** Identificarea magicianului cu omul- urs înseamnă, în fapt, reabilitarea magiei, nu moartea ei. În opinia lui Sergiu Pavel Dan „*eroul moare, dar cu preţul sacrificiului său suprem, actul magic se mai înfăptuieşte o dată- aureolat virtual de nimbul unei legende viitoare*" [20]. Sarcina magică va fi preluată şi dusă mai departe de copilul conceput prin actul împreunării dintre omul-taur, biruitor şi femeia juncană.

Spre deosebire de moderni, pentru care experienţa stă sub semnul lui *ratio*, la primitivi aceasta are o puternică încărcătură emoţională, este axată pe *anima*, comportamentul lor fiind guvernat de „categorii afective ale supranaturalului"[21], după cum opinează Lucien Lévy-Bruhl. Cele două lumi nu se exclud, primitivul stă deschis înspre Lume, stabilind punţi concrete de comunicare , între dimensiunea „naturală" a existenţei şi cea „supranaturală": fie la nivel oniric, prin vise premonitorii, prin vise în care comunică ori cu rude dispărute ori cu totemul său ; fie prin experienţele mistice „obiective" precum negoţul cu spiritele protectoare, riturile colective de invocare şi îmbunare a spiritelor morţilor

[15] Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p.63
[16] Mircea Eliade , *Imagini si simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 1994,p.192
[17] Rudolf Otto, *Sacrul*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1992, p.102
[18] Idem , p. 94
[19] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Ed. Albatros,Bucureşti, 1983, p.60
[20] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Ed.Minerva, Bucureşti, 1975, p.220
[21] Lucien Lévy-Bruhl , Experienţa mistică şi simbolurile la primitivi, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 2003, p.23

etc. Orice experienţă din lumea „naturală“, succesul la vânătoare , depindea de performanţa formulelor incantatorii şi de accesoriile magice utilizate, alături de ritualul propriu-zis. Eşecul în ceea ce întreprinde în dimensiunea reală se datorează prejudiciilor pe care le-a adus lumii „de dincolo“ , situată între transcendent şi imanent. Aşadar, Realitatea primitivului încapsulează deopotrivă naturalul, dimensiunea percepută prin simţuri şi supranaturalul, trans-umanul, invizibil şi de aceea revelat, într-un tot unitar, care exclude hazardul, cu toate că se articulează pe pe coordonate mistice.

Indiferent de ipostazele în care ni-i înfăţişează Voiculescu pe vechii vrăjitori ai satului românesc, personajul arhetipal este redimensionat într-o altă durată decât cea a istoriei, în durată eternă a spiritualităţii umane. A-l citi pe Voiculescu înseamnă, aşadar, accesul spre alte Niveluri de Realitate.[22]

Bibliografia operei

Voiculescu, Vasile, Povestiri, 2 vol., cu studiu introductiv de Vladimir Streinu; I - Capul de zimbru; II - Ultimul Berevoi , E.P.L., Bucureşti, 1966

Bibliografie generală

Blaga, Lucian, Despre gândirea magică, Ed. Garamond, Bucureşti, 1992

Coman, Mihai, Bestiarul mitologic românesc, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1996

Dan, Sergiu Pavel, Proza fantastică românească, Ed.Minerva, Bucureşti, 1975

Durand, Gilbert, Structuri antropologice ale imaginarului, Ed. Univers, Bucureşti,1977

Eliade, Mircea, Eseuri, Ed. Cartea Romanească, Bucureşti,1991

Eliade, Mircea, Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios, Ed.Humanitas, București, 1994

Kernbach, Victor, Dicționar de mitologie generală, Ed. Albatros, București, 1983

Lucien Lévy-Bruhl , Experienţa mistică şi simbolurile la primitivi, Editura Dacia, Colectia „Mundus Imaginalis“, Vol. 7, 2003

Munteanu, George, Puterile mitului, în Istoria literaturii române. Studii, coord. de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Ed. Academiei, București, 1979

Muthu, Mircea, Permanențe literare românești din perspectivă comparată, Ed.Minerva, București, 1986

Muthu, Mircea, Repere culturale transilvane, Ed. Eikon&Scriptor, Cluj – Napoca, 2014

Muthu,Mircea, Alchimia mileniului, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Nicolescu, Basarab, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Editura Junimea, Iași, 2007

Oișteanu, Andrei, Motive și semnificații mito- simbolice în cultura tradițională românească, Ed. Minerva, București, 1986

Otto, Rudolf, Sacrul, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1992

Petraș,Irina, Teoria literaturii. Dicționar - antologie, Ed. Apostrof, Cluj- Napoca, 2002

Vulcănescu, Romulus, Mitologie românească, Ed. Academiei, București, 1987

[22] Basarab Nicolescu, Transdisciplinaritatea. Manifest, Editura Junimea, Iași, 2007, p.26

PEOPLE, IDEAS, EMBODIMENTS

Marosfői Enikő, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîgu Mureș

Abstract: „The mad and the flower", with the original title „Jesus and the others", is the parable of the human being. We can meet in the novel with the Liberator, an Admiral, a Scientist, a Philosopher, a Chamberlain and Jesus, Joseph, Irina and other illustrious ideas in persons, all of them in a madhouse, arguing in metaphors, symbols, allegories, for disclose the abnormal reality in which we live.

Keywords: Romulus Guga, mad, novel, metaphor, reality

Contemporanul Romulus Guga, poet, prozator, dramaturg şi ziarist, redactor-şef al revistei „Vatra", până la regretatul lui deces în 1983, este un scriitor complex, prin dispariţia căruia „literatura română contemporană a pierdut una dintre personalităţile de seamă, un scriitor cu o operă de poet, romancier şi dramaturg, a cărei valoare şi originalitate a fost unanim recunoscută."[23] „Scriitorul de înzestrare autentică şi puternică originalitate care a fost şi rămâne pentru noi Romulus Guga s-a afirmat pe rând, cu pregnanţă şi strălucire, ca poet, prozator şi dramaturg. Puţini scriitori români de azi au reuşit să dea expresie, într-o operă diversă şi rezistentă, la atâtea vocaţii şi într-un timp aşa de scurt. Ritmul exploziv al scrisului său e un semn sigur de valoare şi generozitate creativă. A fost un scriitor complet."[24] spunea cu recunoaştere şi respect criticul Cornel Moraru.

Guga a debutat cu poezie, a scris teatru şi cinci romane: *Nebunul şi floarea* (1970), *Viaţa postmortem* (1972), *Sărbători fericite* (1973), *Adio, Arizona* (1974) şi *Paradisul pentru o mie de ani* (1974). Reputaţie i-a adus romanul de debut, căruia titlul iniţial dat de autor era „Isus şi ceilalţi", dar conform spuselor autorului „la apariţie i s-a părut unui funcţionar stalinist neconformă cu necesităţile şi care a schimbat titlul acestei cărţi"[25] care a fost şi premiat de Uniunea Scriitorilor, dar a ajuns a fi interzis de regim, ca şi piesele lui de teatru. Epica lui plină de simboluri şi de parabolă ne oferă imagine inedită despre viaţă şi moarte, morală, umilinţă şi evoluţia omului.

De numele lui Guga se leagă reînfiinţarea revistei „Vatra" din Târgu Mureş, care i-a consacrat un număr întreg la comemorarea trecerii lui în nefiinţă. Critica anilor '70 l-a apreciat, i-au fost traduse creaţiile în limbile maghiară, rusă şi italiană dar undeva în timp s-a pierdut interesul atât masei cititorilor cât şi a criticii pentru Romulus Guga. Este de neînţeles acest lucru, pentru că autorul, poetul, dramaturgul ne-a lăsat opere de o expresivitate rară. Studiind proza lui, ne putem imagina într-o oră de istorie la şcoală, descrie atât de fidel şi curajos lumea ceauşistă, corupţia regimului comunist, mizeria morală, sechestrările, tirania, pune în lumină forţele şi mijloacele cenzurii şi felul în care acestea puteau fi induse în eroare ca scriitura să nu sufere modificări majore sau interzicere.

Romanul „Nebunul şi floarea", având iniţial titlul „Isus şi ceilalţi", este un roman parabolă, este parabola existenţei umane, în care evenimentele se petrec într-un univers maladiv pe care „actorii" îl percep ca pe ceva normal, o lume guvernată după legi proprii.

[23] „Romulus Guga 1939-1983", Vatra, nr.10 (151), an XIII, 20 octombrie 1983
[24] Mariana Cristescu, Nicolae Băciuţ, „Bărci în amurg" Editura Nico, Târgu Mureş, 2008, p. 14
[25] Nicolae Băciuţ, „O istorie a literaturii române contemporane în interviuri", Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, Vol. I., p.317

Locul evenimentelor, clinica, nu prezintă importanţă ca loc de desfăşurare a evenimentelor ci este un pretext pentru meditaţia personajelor asupra existenţei, asupra concepţiilor lor despre lume. Este o carte fantastică şi alegorică, plină de metafore şi simboluri, de subînţelesuri, toate pentru a releva cititorului realitatea anormală, dură, confuză, pală în care trăia autorul care nu este numai un simplu narator, ci este om analist, rafinat căutător de accente moderne în teatru şi în proză.

Parabola este concepută pe două planuri: pe un plan există o povestire, o naraţiune fictivă, închipuită, scurtă, luată din viaţa zilnică a cărei personaje sunt, de obicei, oameni, iar pe planul al doilea este simbolul şi morala, care prin asemănare sau paralelă, este urmarea primului plan sau este dedus din aceasta. Parabola se poate percepe ca o comparaţie dezvoltată care este o prelungire a povestirii.

„Nebunul şi floarea" este o parabolă a realităţii dezolante în care cei mari, cei talentaţi şi cei înţelepţi sunt închişi într-un ospiciu, sunt înlăturaţi, excluşi şi uitaţi. Într-un final – morţi, ca şi autorul însuşi. Romanul este opera reprezentării unor situaţii-limită existenţiale, este romanul-simbol ale unei lumi răsturnate, aflate în criză, un roman al meditaţiilor, confesiunilor, dezbaterilor despre viaţă şi moarte, demnitate, singurătate.

Simbolistica titlului romanului ne prezintă două concepte antitetice din punct de vedere al semanticii, al ideii transmise, adică: „nebun" ne transmite ceva rău, exclus de societate, anormal, neacceptat, urât şi cuvântul „floare" înseamnă ceva frumos, gingaş, care trebuie protejat. Cititorul este condus astfel, încă de la titlul cărţii, prin asocieri de concepte, cuvinte, sensuri nepereche, stranii şi neobişnuite, autorul justificându-şi adjectivul de „maestru al cuvântului".

În spatele realismului operei este criptată o idee filozofică, filozofia vieţii, ceea ce duce la ambiguizarea romanului. Convenţia literară de la care pornise autorul şi care era impusă de cenzură face treptat loc filozofiei, din precauţie atrage simbolicul şi ajunge la parabolic. Personajul numit „Mortul", alter-ego-ul autorului, analizează viaţa celor care trăiesc în lumea spirituală, a ideilor, a cunoaşterii, care se zbat şi luptă pentru a-şi menţine puritatea morală chiar şi în lumea decăzută în care au ajuns. În conştiinţa eroilor se înfruntă tribulaţii privind binele şi răul, începutul şi sfârşitul, sacrul şi profanul. Realitatea abstractă a societăţii intră în coliziune cu realitatea practică a individului. Contradicţia este prea mare şi individul este învins.

Protagoniştii operei sunt personaje ilustre: ca o procesiune a celor care influenţează cursul vieţii, al destinului, defilează în faţa cititorilor Isus, Majestatea Sa, Amiralul, Judecătorul, Ucigaşul şi Ucisul, Savantul, Filozoful, Reporterul şi naratorul cărţii, Mortul. Cu toţii sunt exilaţi, fără nume, cu toţii „însufleţesc principii şi totodată le compromit"[26] şi trăiesc marea dilemă a vieţii: trăiesc cu adevărat sau sunt mort? Ei fiind închişi în lumea abstractă a spitalului de alienaţi încearcă să se menţină pe suprafaţă prin închiderea sufletului într-o lume închipuită „normală", reală din care cândva şi cumva va exista o ieşire, poate că prin moarte, poate că prin vindecare. Romanul este opera captivităţii sufletului, a destinului şi a gândirii, este o parabolă a carceralului, o parabolă apocaliptică în care personajele şi-au „pierdut busola ce le indica măsura lor umană"[27].

Imaginea personajelor confirmă talentul scriitoricesc al autorului, sunt nişte demonstraţii de artă a comunicării, oferindu-ne descrieri de o expresivitate unică, incontestabilă, de valoare universală cum ar fi „Chelul, ce-şi mişca agale şoldurile plesnind de grăsime, ca o femeie însărcinată"[28] sau cel despre Savant: „Privirea îi era severă, o ciudată

[26] Cornel Moraru, „Semnele realului", Editura Eminescu, Galaţi, 1981, p.191
[27] Marius Miheţ, „O capodoperă uitată", Revista Familia, p.35
[28] Romulus Guga, „Nebunul şi floarea", Editura Tipomur, Tîrgu-Mureş, 1991, p.5

ecuaţie cu plus şi minus infinit, o privire îngălbenită timpuriu de o toamnă statornicită de mult în nişte strămoşi ciudaţi."[29] sau „Cum mergea cu picioarele crăcănate..., Platt părea o uriaşă broască ce, spre deosebire de animalul căruia îi semăna, în loc să sară din loc în loc, mergea târându-şi ambele picioare, de puteai auzi târşitul monoton toată ziua... ."[30] Despre un alt personaj, bătrânul Pony, autorul spune că are „înfăţişare liliputană"[31]. Opera împânzită de asemenea descrieri, imagini şi comparaţii parcă este un amalgam de dispreţ şi admiraţie, invidie şi respect faţă de acei „nebuni", întruchipări ai marilor mitologii de sorginte biblica. Operând cu nume simbolice cum sunt Isus, Luca, Matei, Ioan, Iosif, Rebeca şi cu ipostazele cele mai frecvente pe care acestea le trăiesc – mâhnirea, credinţa, speranţa, – autorul ne dezvăluie o lume visată, idealizată şi pierdută. Şi în această lume imaginată există puţini eroi, avem de a face mai ales cu victime, victime ale suferinţelor, ale căror mărturisiri vin una după alta ca în decameronul suferinţelor. La fiecare pas, la fiecare paragraf ne lovim de vise, de speranţe, de nevoi nesatisfăcute, de suferinţe, de răni care determină viaţa sau chiar moartea.

Tema romanului „Nebunul şi floarea" ne prezintă un segment al realităţii epocii autorului, plasată în casa de nebuni. Cei învăţaţi, cei care gândesc sau problematizează dispar, sunt supuşi unui „tratament", sunt excluşi din viaţa zilnică, dispar din societate. Guga creează situaţii nu chiar obişnuite, zilnice, ci deosebite, excepţionale. Personajele romanului se află într-o situaţie limită, în momente de criză a identităţii. În astfel de momente de răscruce trebuie să decidă pentru ori contra marilor valori omeneşti şi autorul are acum posibilitatea de a ne arăta eul adevărat al omului, pentru că este obligat la efort moral şi sentimental. Oamenii sunt lăsaţi în voia sorţii, convenţia socială, poziţia lor în societate, nimic nu le protejează. Prin personajele sale, Romulus Guga încearcă să dezvăluie cititorilor „esenţa" fiinţei omeneşti, de aceea ele ne sunt înfăţişate în coloratura alb-negru. Nu există cale de mijloc, omul trebuie să decidă pro ori contra valorilor. Fiecare dintre cei internaţi se zbate să dovedească ceva, să conserve ceva din valoarea sa, din filozofia sa ori caută o cale de ieşire din acest impas al individualităţii. Ei sunt simboluri ai unor idei sau chiar erori. Savantul se joacă, filozoful îngrijeşte floarea, Isus aşteaptă chemarea lui Dumnezeu, Mortul se zbate între a spune adevărul sau a nu dezvălui decesul lui Dumnezeu, Pony se pregăteşte de marea cursă, cu toţii au nişte preocupări ciudate, stranii, dar care le constituie scopul şi idealul vieţii. Acest ideal se îmbină firesc cu paradoxul situaţiei în care ei se află şi declanşează în cititor un fior de tristeţe, compătimire şi regret pentru vieţile şi zilele deşarte ale lor.

Vocea naratorului este plină de ironie amară atât faţă de el însuşi cât şi faţă de colegii lui din ospiciu. Eroii sunt aproape cu toţii intelectuali care se adaptează cu dificultate situaţiei în care se află, trecutul lor fiind fatalitate. „Nu avea, deci, nicio importanţă, cum şi prin cine voi înţelege, ceea ce oamenii înţeleg prin existenţă. Mai târziu mi-am dat seama că această greşeală a mea a costat omenirea mii de ani... ."[32] mărturiseşte Isus. Tonul direct, epica sunt permanent surprinse de alunecări în amintiri, în plan pur reflexiv, ceea ce îi însingurează pe eroi, îi transformă în neadaptaţi, artificiali.

Originalitatea şi unicitatea epicii lui Romulus Guga a fost remarcat, încă de la apariţia romanului, de critica literară. Pentru capacitatea lui de novator al literaturii, îndeosebi al epicii, autorul nostru a „cules" aprecieri pozitive, cuvinte de laudă. „Originalitatea prozei sale constă în combinaţia discontinuă de elemente realiste şi parabolice, cu intervertiri temporale şi conflicte sumare consumate într-un spaţiu limită; aceleaşi distribuţii sunt realizate prin lirism, apatie, cinism şi grotesc"[33]

[29] idem, p.27
[30] ibidem, pp.38-39
[31] ibidem, p.53
[32] ibidem, p.14
[33] Marian Popa, „Dicţionar de literatură română contemporană", ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p.256

Ideea centrală a operei este viaţa, concurând pentru întâietate cu moartea. Personajele trăiesc din trecutul lor sau cu speranţa viitorului, toate faptele, acţiunile, gândurile lor sunt guvernate de această idee dual㠖 viaţă-moarte. Chiar şi Isus, una dintre figurile centrale ale romanului, confesează că „Te plictiseşti la început până cunoşti lumea. Şi moartea, vezi dumneata, în cazul de faţă, e necesară.”[34]. Isus, este marcat, până la anihilarea propriei identităţi, de lecturile din cartea „cea mai adevărată a umanităţii”, crezându-se predestinat să reînvie mitul mesianic refăcând drumul Golgotei, spre a răscumpăra omenirea din păcat şi a clădi o nouă lume a dreptăţii, din care să piară frica, neştiinţa, lacrimile, prigoana. Filosoful, care dezavuează superior „prostiile” lui Isus, convins că „totul e în sămânţă! Şi bun, şi rău, şi înviere, totul”[35], sfârşeşte de asemenea prin a-şi vedea spulberate speranţele în miracolul supravieţuirii prin „floarea esenţelor”[36] Obsesia scriitorului pentru problematica adevărului dirijează cititorul spre zone mitice, atitudine derutantă, având în vedere locaţia desfăşurării evenimentelor, adică ospiciul. Autorul se mişcă în jurul ideii că viaţa îndrumă totul. Acesta înseamnă în viziunea lui Romulus Guga voinţa, adevărul şi moartea. Aceste idei întruchipate în personaje simbol îşi dezbat importanţa de a lungul cărţii. Simbolul este ideea în imagine. Concretul şi ideea ajung aici la o sinteză în care simbolul nu este o transpunere într-un alt simbol ci va fi expresia unei acţiuni sau obişnuinţe.

În loc de concluzie, iată câteva păreri ale criticii despre această operă inedită, aproape unică în literatura română contemporană, o parabolă a vieţii şi a epocii desenate cu fineţe şi talent excepţional de Romulus Guga:

„Romancierul îmbină reflecţia exaltată cu imaginaţia cruzimii, notaţia realistă a lumii cu metafora ei, precizia detaliului cu protecţia alegorică a faptelor. Pagina epică se transformă într-un spectacol nud, în care puterea se înfruntă cu morala, crima cu umilinţa, individul uman cu principiile. Tendinţa spre parabolă, organică autorului, nu sărăceşte imaginea lumii şi nici nu estompează sinceritatea suferinţei – dimpotrivă, le intensifică. Rezultă de aici un amestec original de violenţă şi poezie, de coşmar şi luciditate, de obsesie a morţii şi de aspiraţie la puritate, cu un sentiment de credinţă în viaţă, în regenerarea ei de fiecare clipă.”[37]

„Creator autentic, ale cărui texte se nasc dintr-o trăire acută, liminară a unui real convulsiv şi anomic, Guga are toate calităţile unui creator complex şi complet, prin evantaiul foarte divers al preocupărilor sale culturale şi literare (poezie, proză, teatru, publicistică, eseu, cronică literară sau plastică etc.). Dacă operele sale literare, în care transpare imaginea unei conştiinţe interogative, cum s-a mai afirmat, reprezintă o oglindă a unei epoci şi a unui spaţiu delimitat cu anumită rigoare, ele conţin, nu mai puţin, o dominantă problematică general-umană, în măsura în care au ca fundament generator un set de simboluri, reflexe ideatice şi reprezentări cu valenţe arhetipale.”[38]

„Nebunul şi floarea este parabola unui Lazăr nevindecat, este alegoria unui Toma care nu ştie cu certitudine că se îndoieşte, este povestea lui Iona care trăieşte derutat într-o lume modernă. Dar de unde şi ce este această tragedie a modernităţii? Cum spune Iosif, lumea este închisă într-o nucă. Lumea e aşadar un univers concentric, şi, din păcate, carceral. Mai multe decât atât este o lume nelume.”[39]

„Necesitatea distrugerii, a haotizării, a purificării prin distrugere pentru a crea un nou cosmos, a pune lumea pe o nouă orbită pe care nu se poate plasa decât cu mari eforturi, speranţa că acest gest e posibil şi că moartea nu este zadarnică ci doar o trecere către altceva,

[34] Romulus Guga, op. cit., p.11
[35] idem, p.110
[36] ibidem, p.57
[37] Cornel Moraru, „Romulus Guga - Scriitorul”, Revista Vatra veche, Anul V, Nr. 10 (58), octombrie 2013, p.20
[38] Iulian Boldea, „Romulus Guga, azi”, Revista Vatra, Nr. 12, 2013
[39] Marius Miheţ, idem, p.33

către un sistem de valori şi înţelesuri, existent dar ascuns uneori ochiului omenesc – aceasta este cheia cărţii."[40]

BIBLIOGRAFIE

Romulus Guga, „Nebunul şi floarea", Editura Tipomur, Tîrgu-Mureş, 1991

„Romulus Guga 1939-1983", Vatra, nr.10 (151), an XIII, 20 octombrie 1983

Aurel Sasu, Mariana Vartic, „Romanul românesc în interviuri", Editura Mineerva, Bucureşti, 1988

Cornel Moraru, „Romulus Guga - Scriitorul", Revista Vatra veche, Anul V, Nr. 10 (58), octombrie 2013

Cornel Moraru, „Semnele realului", Editura Eminescu, Galaţi, 1981

Cornel Moraru, „Textul şi realitatea", Editura Eminescu, Bucureşti, 1984

Dan Culcer, „Citind sau retrăind literatura", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976

Iulian Boldea, „Romulus Guga, azi", Revista Vatra, Nr. 12, 2013

Marian Popa, „Dicţionar de literatură română contemporană", ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti

Mariana Cristescu, Nicolae Băciuţ, „Bărci în amurg" Editura Nico, Târgu Mureş, 2008

Marius Miheţ, „O capodoperă uitată", Revista Familia

Nicolae Băciuţ, „O istorie a literaturii române contemporane în interviuri", Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, Vol. I., p.317

[40] Dan Culcer, „Citind sau retrăind literatura", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p.162

REFLECTIONS ON THE MYTHOLOGICAL REFLECTIONS IN THE FIRST VOLUME OF POEMS OF ANA BLANDIANA

Anamaria Dobrescu (Popa), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîgu Mureș

Abstract: Considering the fact that the myth is the oldest cultural human manifestation, the implicit and the explicit element of any cultural act, we consider that the literary work of an eminently cultural personality as Ana Blandiana cannot be completely understood and perceived without revealing its mythological dimensions. The fact that the poet appeared and developed her literary personality in the '60s and '70s, a period characterised by the reinterpretation of the myths, makes this hermeneutic approach even more justified. Therefore, we will hereby try to reveal and outline the mythological references from her very first volume of poems, ***The First Person Plural,*** *1964. The references, mostly implicit, emerge from the classical Greek-Latin mythological substrate, of a pagan, often pantheistic, nature. We will analyze the literary motifs of mythological origin like: the mirror, the chant, the incantation, the bow (Artemis), the waiting for the lover (Penelope), the crops (Demeter), the satyrs, the Dionysian dance, the sleep etc.*

Keywords: myth, symbol, Ana Blandiana, The First Person Plural

Omul a fost, este şi va fi o fiinţa... culturală, mereu preocupată de autodefinire, al cărui univers interior conservă, într-o formă simbolică, esenţializată şi codificată, toate experienţele culturale anterioare. Iar formula de perpetuare, de un neaşteptat succes prin simplitatea sa formală şi complexitatea sa ideatică, s-a dovedit (ştiinţific!) a fi *mitul*. De aceea, pentru oamenii pasionaţi de cultură, de cunoaşterea atât a universului interior, cât şi a celui exterior, drumul spre esenţă, spre plenitudine şi frumuseţe trece inevitabil prin mit.

Un astfel de om s-a dovedit a fi Ana Blandiana. Omul şi poetul Ana Blandiana. Artistul şi cetăţeanul Ana Blandiana. Femeia şi gânditorul Ana Blandiana. Şi aşa am putea continua, căci personalitatea ei a dezvăluit de-a lungul timpului faţete multiple al căror numitor comun rămâne Fiinţa însetată nesfârşit de cunoaştere, descoperire, redefinire, re-creare. Acest fapt a fost confirmat în 1982, când i s-a decernat, la Viena, premiul internaţional Gottfried von Herder, ca semn al *"preţuirii faţă de opera sa poetică şi eseistică, ce reprezintă o meditaţie profundă asupra creaţiei şi asupra fiinţei omeneşti şi care, refuzând atât biografismul, cât şi artificialitatea, consacră poezia ca mit creator"*. Ana Blandiana poate reprezenta, aşadar, un adevărat model cultural şi uman pentru cei în căutarea unor formule existenţiale, într-o societate în care criza economică şi socială se grefează pe o aparent nemotivată criză existenţială şi spirituală.

Pornind, aşadar, de la premisa că mitul este cea mai veche manifestare culturală umană, componenta implicită şi explicită a oricărui fapt de cultură, considerăm că opera unei personalităţi eminamente culturale ca cea a Anei Blandiana, nu poate fi pe deplin înţeleasă şi receptată fără relevarea dimensiunilor mitice ale operei sale. Faptul că poeta s-a afirmat şi s-a format în perioada anilor '60-'70, caracterizaţi şi de redescoperirea şi reinterpretarea miturilor, nu face decât să justifice cu atât mai mult demersul nostru hermeneutic. Vom

analiza şi releva mecanismele de funcţionare ale mitului, atât în legătura sa directă, cât şi indirectă cu imaginarul poetic blandian, dar vom încerca şi a revela noi semnificaţii posibile încifrate în cheia simbolică a operei.

Mircea Eliade considera că *„mitul este o realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată şi interpretată în perspective multiple şi complementare”*. De asemenea, din punctul lui de vedere, mitul este *„o istorie adevărată”*, fiind sacră, exemplară şi semnificativă, o revelaţie primordială (M. Eliade)[1]. Mai mult de atât, *„mitul este întotdeauna povestea unei « faceri »”* care, prin valenţele sale creative, contribuie direct şi indirect, conştient şi inconştient la naşterea unei opere şi la perpetua renaştere spirituală şi artistică a scriitorului. Rememorarea miturilor în cadrul unei opere artistice şi reiterarea lor prin fluxul ideatic şi lingvistic, reiterează însuşi actul primordial al naşterii unei realităţi – al operei literare, în situaţia dată. Eliade explică acest proces în felul următor: *„« trăind » miturile, ieşim din timpul profan, cronologic, şi pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp „sacru”, deopotrivă primordial şi recuperabil la infinit”*[2] care favorizează actul creator artistic şi revelator ontologic. S-ar putea merge chiar mai departe cu ideea, dacă ţinem cont şi de definiţia pe care Jacques Lacarrières o dă mitului, în *"Au coeur de mythologies"* : *"La fabuleuse et mystérieuse histoire de l'homme révélée et narrée par lui-même, telle pourrait être, telle devrait être la définition de tout mythe"* [3](*„Mitul ar putea fi şi ar trebui definit ca istoria fabuloasă a omului revelată şi narată de el însuşi”*). Prin urmare, se poate deduce că o operă valoroasă artistic şi autentică existenţial poate căpăta ea însăşi valenţe mitologice prin invocarea miturilor în contextul scrierii ca ritual şi ca act revelator al esenţelor universului.

Primul volum de poezii al Anei Blandiana, ***Persoana întâia plural*** (1964), are un titlu simbolic ce confirmă afirmaţia critică conform căreia *„întreaga ei poezie este o perpetua încercare de definire şi autentificare a propriei identităţi”*[4]. Mai mult, Eugen Simion considera că acest titlu sugerează *„identificarea eului poetic cu destinul colectiv”*.[5] Bine-nțeles, din punctul de vedere al cenzurii comuniste, titlul putea fi interpretat ca o identificare a poetei cu ipostaza sa de voce a „conștiinței socialiste a neamului”; dar, în același timp, el ar mai putea fi interpretat și ca identificare a poetei cu destinul istoric al unui neam supus, încă o dată, unor experiențe ontologice definitorii. Ana Blandiana publică acest volum la 22 de ani. Simbolic vorbind, este vârsta independenței și a exuberanței, când ființa își ia în mâini propriul destin și încearcă să-și construiască orgolios, negând tradiția, o formulă existențială proprie, îndrăzneață. Dar aceasta ar fi și vârsta simbolică a poporului român în momentul trecerii prin experiența comunistă. O vârstă reprezentativă pentru devenirea conștiinței civice colective a românilor, bine-nțeles. Din acest punct de vedere, vocea lirică exprimă trăirile și revelațiile unei generații nu doar literare, ci și istorice. Iar în măsura în care aceste experiențe devin reprezentative pentru devenirea conștiinței unui neam, ele se imprimă în inconștientul colectiv. Rolul poetului este ca, prin sensibilitatea sa exacerbată și prin spiritul său vizionar, să înscrie, să încifreze aceste experiențe fundamentale în formule estetice capabile a deveni noi arhetipuri culturale și existențiale. (Aceste formule ar trebui să fie suficient de apropiate de nivelul conștiinței colective pentru ca această să le poată recunoaște și integra, dar totuși superioare ca viziune și stare, pentru a susține evoluția). În acest mod înțelegem noi (pornind de la teoriile lui Mircea Eliade) funcția creativă a miturilor în opera poetică. Astfel, prin invocarea și inserarea unor mituri sau viziuni mitice în corpul unei opere literare, se activează funcția creatoare a „mitului viu”, ce favorizează apariția unor noi imagini arhetipale derivate și a unor noi semnificații.

---

[1] Mircea Eliade, ***Aspecte ale mitului,*** Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p.6
[2] Mircea Eliade, *op.cit.*, p 18
[3] Jacques Lacarrières, în *"Au coeur de mythologies",* Gallimard 2002, collection *folio*, p. 11/12
[4] Iulian Boldea, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Braşov, 2000, pg. 9
[5] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol.IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pg. 151

În acest prim volum referințele mitologice se circumscriu unui câmp tematic destul de restrâns. Am identificat o recurență a următoarelor motive literare de origine mitologică greco-latină sau autohtonă: oglinda (v. Narcis), cântul (v. Orfeu), descântecul, arcul (v. Artemis), plecarea iubitului (v. Ulise), aşteptarea iubitului (v. Penelopa), roadele (v. Demeter), nimfele, satirii, dansul dionisiac, somnul.

În poemul *Copilărie* apar trei dintre acestea: oglinda, cântul și somnul, dar s-ar mai putea adăuga și arborele cosmic/paradisiac. Oglinda, ca suprafață care reflectă, stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii. Aici, eul liric în ipostaza sa adolescentă se privește în oglindă, iar interpretarea imaginii reflectate trădează un efort subtil de autodefinire și autocunoaștere. Eugen Simion constată aici existența unei *„mitologii a trupului tânăr”,* realizată prin metafore surprinzătoare ca: *„claviatura coapselor”, „coşul pieptului de crengi”*[6]:

„Din oglindă mă privea un trup firav

Cu claviatura coastelor distinctă,

Inima-apăsa pe clape grav
Şi-ncerca să-apară în oglindă.”[7]

Ce reflectă oglinda? Adevărul, sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței. Oglinda este pusă în relație cu revelarea adevărului și cu puritatea. Adevărul revelat de oglindă poate fi, evident, de ordin superior. Oglinda va fi astfel și instrumentul iluminării. Ea este, într-adevăr, simbolul înțelepciunii și al cunoașterii, este consecința celei mai înalte experiențe spirituale. Ea este un simbol lunar și feminin.[8]

Copacul, aici salcâmul, simbolizează copacului cunoașterii, dar și al iubirii juvenile, deoarece salcâmul este copacul cel mai iubit de copii datorită florilor sale dulci, copii care deveniți adolescenți, îl caută pentru a le oferi protecție și intimitate, ca în celebra poezie eminesciană *Sara pe deal.* S-ar putea intui chiar o posibilă iubire de sine, de tip narcisic, dar mult mai candidă și într-o cheie ludică:

„N-am văzut-o niciodată, dar ştiam,
Ca-ntr-un joc de-a baba-oarba, că-i ascunsă
(Precum inima salcâmului din geam
Coşul pieptului de crengi o face frunză).”

Oglinda capătă, în strofa a treia, o altă semnificație, căci bătaia inimii este identificată acum cu cântul, cu însăși poezia, iar cunoașterea se realizează în planul creației poetice prin reflectarea în însuși actul creator.

„Mă-ntrebam de unde l-a-nvăţat şi dacă
E aievea cântu-i uniform,
Şi ca nu cumva în somn să tacă,
Mi-era frică seara să adorm.”[9]

Preocuparea pentru definirea relației poet/creator-univers este una dintre principalele caracteristici ale generației literare 60-70, iar in cazul Anei Blandiana se realizează într-o viziune de sorginte blagiană, dar și orfică, prin care ființa intimă a creatorului caută a se pune în armonie cu stihiile și cu lumile sale interioare nou descoperite. Orfeu apare pretudindeni ca muzicantul prin excelență, care, care cu lira lui potolește stihiile dezlănțuite ale furtunii, farmecă plantele, animalele, pe oameni și pe zei. *„Orfeu se arată a fi un seducător la toate nivelurile cosmosului și psihismului: cer, pământ, ocean, infern, subconștient, conștiință și*

[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol.IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989, pg. 152
[7] Ana Blandiana, *Poezii*, Ed. Minerva, BPT, București, 1989, pg. 1
[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1993, vol. II, pg. 369-372
[9] Ana Blandiana, *Poezii*, Ed. Minerva, BPT, București, 1989, pg. 1

supraconștient. Dar el este în stare doar să domolească răul, nu și să-l facă să piară și de aceea moare la rândul său, victimă a propriei incapacități de a-și depăși neputința" [10]. Această frică de moarte apare după cum am văzut și în versurile citate. Dar, după părerea criticului Al.Cistelecan, evoluția poeziei Anei Blandiana *,,se cuprinde între temele candorii și temele morții, trecând prin stadiile necesare ale somnului și erosului, într-un act de inițiere."*[11]

În poezia *Învingători*, apare ipostaza lirică a poetei ca luptătoare și apărătoare a "cetății". Când spunem "cetății", ne referim la spațiul unor idealuri civice și morale, pentru apărarea cărora poeta este gata a se arunca în lupta cu arcul împotriva "furtunii de pe câmp".

,,Fusese furtună pe câmp și anume
Să-nvingem furtuna ieșisem cu arcuri pe câmp.
Învingători ne-ntorceam fluturând peste lume
Cerul senin ca pe-un panaș puțin strâmb."
Arcul de vișin petrecut peste umăr și eu
Mi-l legănam fericită în rând cu băieții,
Cu demnitate, în urmă, ca pe-un trofeu,
Târam tăcuți pisica moartă a cetii…"[12]

Această strofă a doua, surprinde printr-o turnură bruscă de registru, realizată prin metafora *,,pisica moartă a cetii",* ce sugerează probabil moartea idealurilor ce pot fi vânate, dar nu pot fi prinse, nu pot fi îmblânzite (adică turnate în formă concretă i.e. formula utopică a comunismului). Aceste versuri ar fi probabil o bună ilustrare a ceea ce criticul Al. Cistelecan numea *,,cinismul candorii"*[13]

Imaginea poetei cu arcul pe umăr, trimite la mitul lui Artemis, sora geamănă a lui Apollo. Este sălbatica zeiță a naturii, *,,deopotrivă călăuza de pe potecile castității și leoaica de pe cele ale voluptății"*[14]. I se aduc jertfe de animale sălbatice sau domestice. Această caracterizare facută de Jean Chevalier, corespunde atitudinii lirice din poezie, deoarece poeta este aici o luptătoare patimașă a unor idealuri morale, devenind propria jertfă a idealurilor ei. Artemis ar întruchipa pentru anumiți analiști latura pizmașă, dominatoare, castratoare a mamei. Fiarele de care ea se înconjoară sunt instinctele, inerente ființei omenești care trebuie înfrânte pentru a se putea ajunge la acea cetate a celor drepți pe care după spusele lui Homer, o îndrăgea zeița. Un fapt ce ține mai mult de curiozitate sau de coincidență este că numele Dianei, ca variantă mitologică italică a lui Artemis, este probabil preluat din cultul unei divinități celtice continentale al cărei nume seamănă cu al ei, Dé Ana, adică Zeița Ana, mama zeilor și ocrotitoarea artelor. (Ne întrebăm dacă Ana Blandiana știa acest detaliu în momentul scrierii poeziei.) Imaginea poetei înarmată cu un arc, având în fundal un cer senin, amintește și de amazoane, războinicele care se cârmuiesc singure. Luptătoare, vânătorițe, preotese, ele se închină zeiței Artemis. Potrivit lui G. Lanoe-Villene, *,,amazoanele ar fi în ordine metafizică, un simbol al forțelor psihice stelare ce se rotesc în eter în jurul Paradisului ca să-l păzească. Caii amazoanelor sunt norii ce aleargă în dalbe cete pe cerul azuriu. Păzitoare neînduplecate ale unui Paradis, ele nu sunt poate decât porțile ambigue ale unui cer îndoielnic*.[15]

[10] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1993, vol. II, pg. 384-385
[11] Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. Cartea Românească, București, 1987, pg. 145
[12] Ana Blandiana, *Poezii,* Ed. Minerva, BPT, București, 1989, pg.1,2
[13] Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. Cartea Românească, București, 1987, pg. 145
[14] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1993, vol. I, pg. 145
[15] *Ibidem*, pg. 92

În poemele *Descântec de ploaie* și *Dans în ploaie*, poeme de meditație și reverie, apare din nou imaginea poetei, a creatorului ce caută a se pune în armonie cu stihiile. Domină iar, și mai pregnante, *„candoarea, jubilația simțurilor tinere și caste în fața miracolului vieții și sentimentul de solidaritate cu universul”*[16]. Al. Cistelecan considera chiar că *Ana Blandiana tinde să epuizeze alterantivele lirice ale candorii”* care *„merge de la frenezie senzorială la dezvoltarea dogmatică”,* cunoscând atât *„inocența creatorului”*cât și *„criza adolescentină a mirajului”.* El observa cum *„candoarea se constituie ca un model spiritual, o cale de revelare a misteriozității diafane a lumii, o deschidere a conștiinței spre miracol și taină, dar și ca o normă ordonatoare și modelatoare.”*[17]

„Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze de la tâmple până la glezne,
Iubiţii mei, priviţi dansul acesta nou, nou, nou,
Noaptea-şi ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne,
Dansului meu i-e vântul ecou.” (Dans în ploaie)[18]

În aceste poezii se poate remarca o dilatare a eului ce rezultă dintr-o frenezie a trăirii, dintr-un elan dionisiac specific blagian. Această dilatare e eului are ca și consecinţă firească o comuniune cu elementele, o contopire cu stihiile. Poeta apare aici în ipostaza apropiată unei nimfe.

„Dar lasă-mă atunci când plouă,
Numai atunci când plouă,
Să rostesc magica formulă "Sunt cea mai frumoasă femeie".
Sunt cea mai frumoasă femeie pentru că plouă
Şi-mi stă bine cu franjurii ploii în păr,
Sunt cea mai frumoasă femeie pentru că-i vânt
Şi rochia se zbate disperată să-mi ascundă genunchii” (Descântec de ploaie)

Satirii sunt invocați în poemul *Glumă*, ca termeni de comparație ai copacilor ce și-au *„rătăcit virilitatea”*, *„caricaturi hilare/ Ale îmbătătorei păduri”*[19], simboluri ale degradării intelectuale și morale în vremuri obscure, în care valorile sunt răsturnate.

Și ipostaza feminină mult mai domestică, dar totuși demnă și seducătoare a unei *Penelope* ce-l așteptă pe Ulise se-ntâlnește în această poezie:

„Sunt cea mai frumoasă femeie pentru că tu
Eşti departe plecat şi eu te aştept,
Şi tu ştii că te-aştept,
Sunt cea mai frumoasă femeie şi ştiu să aştept
Şi totuşi aştept.”[20]

Surprinzătoare este schimbarea de perspectivă din poezia *Cântec de miner tânăr*, unde eul liric comunică din perspectiva unui Ulise ce plutește pe *„ape mari albastre”* și se adresează iubitei care îl așteaptă, iar astfel îi garantează întoarcerea. Este vorba, bine-nțeles, de cunoașterea ce are loc prin călătoria inițiatică, interioară, și cea prin iubire, ambele implicând însă trecerea îngrijorătoare a timpului.

„Azi m-am pierdut, iubito, prin straturi mari de timp
De pe obraz tu şterge-mi, iubito, anii bine,
Mi se părea-n milenii cu tine că mă plimb,
Dar m-ai strigat - şi glasul ţi-ajunse greu la mine

[16] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol.IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pg. 151
[17] Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. Cartea Românească, București, 1987, pg. 143
[18] Ana Blandiana, *Poezii,* Ed. Minerva, BPT, Bucureşti, 1989, pg. 6
[19] Ana Blandiana, *Poezii,* Ed. Minerva, BPT, Bucureşti, 1989, pg. 6
[20] Ana Blandiana, *Poezii,* Ed. Minerva, BPT, Bucureşti, 1989, pg. 2

Şi m-am speriat că n-o să-ajung la timp,
Şi-am prins să-mping mormanele de timp
Spre viitor - şi iată-mă la tine.”[21]

Poemul *Recoltă* reflectă observația critică cum că *„drumul parcurs de poezia Anei Blandiana pornește de la beatitudinea senzorială și sfârșește în cea a reintegrării în ritmurile cosmice, în elementar.”*[22] Elementul pământ se contopește aici armonios cu cerul în privirile fascinate ale poetei, care, asemenea unui copil în inocența sa, percepe lumea ”răsturnat”, căci candoarea are nu doar virtuți revelatoare, cât și modelatoare. Până și Zeița Demetra ar fi sedusă de această poezie, adevărată odă neo-expresionistă închinată roadelor pământului:

„Cerul începe din creștetul spicelor,
Si atunci când sub secerătoare
Spicele se vor frânge cu duioșie, căzând,
Va părea doar că se apleacă atente să pună
Vasul cu cer pe pământ.”[23]

În concluzie, așadar, așa cum am putut observa, mitologicul hrănește literatura asemeni unei seve originare al cărei flux, nevăzut uneori, îmbogăţeşte textul cu semnificaţii mai mult sau mai puţin surprinzătoare. Experiențele individuale proiectate la o anumită scară de generalitate se transformă în experienţe culturale încifrate sub forma unor arhetipuri ce determină experienţa scriiturii în mod conştient sau inconştient. Actul scriiturii individualizează această zestre culturală şi o îmbogăţeşte, iar cu cât actul lecturii o recrează şi o re-recrează cu fiecare re-lectura, filonul mitologic este amplificat. Poezia Anei Blandiana reușește să preia elemente mitologice clasice, pe care le reinventează într-o manieră originală, specifică sensibilității artistice moderne românești, consacrând, astfel, încă o dată, poezia ca mit creator.

BIBLIOGRAFIE

I. BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Ana Blandiana, *Poezii*, Ed. Minerva, BPT, București, 1989

II. BIBLIOGRAFIA TEMATICĂ

1. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1993
2. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului***,** Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p.6
3. Jacques Lacarrières, în *"Au coeur de mythologies",* Gallimard 2002
4. G. Popa-Lisseanu, Mitologia greco-romană, vol I, II, Ed. Vestala, București, 2010
5. G. Bachelard, *Poetica reverie*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005

III. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ

1. Iulian Boldea, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Braşov, 2000

[21] Ana Blandiana, *Poezii*, Ed. Minerva, BPT, București, 1989, pg. 2
[22] Al. Cistelecan, *Poezie și livresc,* Ed. Cartea Românească, București, 1987, pg. 144
[23] Ana Blandiana, *Poezii*, Ed. Minerva, BPT, București, 1989, pg.5

2. Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
3. Manolescu, N., *Ana Blandiana* în *Literatura romana postbelica (Lista lui Manolescu),* vol. I Poezia, Editura Aula, 2002
4. Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie,* E.P.L, Bucureşti, 1969
5. Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol.IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989
6. Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995

THE CHRONOTOPE – FORMS AND MEANINGS IN THE FANTASTIC PROSE OF IOAN PETRU CULIANU

Maria Holhoș, PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: In the volume „The Pale Parchment" by Ioan Petru Culianu, there are described some spaces favourable to communication the exhibition, the museum, the camp, the store etc. Emphasizing the changes in the postmodern society, the author stresses the idea of individual alienation. The places favourable to communication in contemporary society are various, increased in number, improved in comfort and much promoted by mass-media. However, they seem suitable for the emigrant's or treveller's soul, who has left his universe willing to fit in some political, economic, spiritual new mentalities, finding clear differences in belonging and identification.

The concrete individuality of the spaces described in the fantastic Culian short stories and stories creates the illusion of non-space related to non-time, as instruments of adjustment of individual conscience related to collectivity. In these creation the laws of the ordinary world seem suspended in the hope of configuration of some solvable dilemas only at certain levels of reality.

Keywords: postmodern society, illusion, non-space, non-time, reality.

În povestirile fantastice semnate de Ioan Petru Culianu pot fi remarcate câteva coordonate spaţiale prin intermediul cărora se creează iluzia unei comunicări interumane, cu toate că solitudinea și-a lăsat amprenta asupra personajelor în dorința auctorială de a explora universurile mentale fictive ca într-un joc al minții. Momentele de glisare între lumea reală și lumea crepusculară a unui fantastic special dau senzația unui circuit deschis, deseori zonele evanescente provocând iluzia unei reale însuflețiri a ceea ce poate fi numit *dincolo.* Locurile sau traseele prezentate în aceste texte sunt variate forme ale non-spațiului, punând în evidență viziuni libere de parâmele raționalității. Diferite de realitatea terestră, aceste locuri ale extazelor sau alte ori ale viziunilor necorporale confirmă că orizonturile gândirii umane n-au rămas limitate între niște granițe impuse de ceea ce este perceput în general ca spațiu și timp. Fie că sunt în atenție *expoziția, smaraldul, discul sau călătoria cu avionul, călătoria cu taxi,* acestea devin zone prin care se identifică un spaţiu de tranzit, în care individualitatea şi colectivitatea își pierd treptat caracteristicele pătrunzând într-un non-spaţiu şi non-timp.

În *Cuvânt înainte*[1] autorul recunoaște fascinația produsă în scrierile de tip *puzzle*, provocată de ruptura dintre existența vizibilă și o altă parte tainică, odinioară cu limitele imuabile, dar acum dispărute. Comun acestor texte pare să fie un deziderat, insuflat personajelor, de revelația instaurării pe Pământ a unei armonii magice. Fiecare lucrare a volumului pare străbătută de serii recurente, în mod special evidențiindu-se Magicianul Divin, devenit un liant pentru unitatea și coeziunea volumului. Prezența în volum a convențiilor clasice, pentru textului găsit sau primit, conferă acestuia o anumită culoare de epocă, intenționat desuetă. În câteva din povestirile volumului sunt create imaginare coordonate

[1] Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri,* Scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, Traduceri de Mihaela Gliga, Mihai Moroiu și Dan Petrescu, postfață de Dan-Silviu Boerescu, București, Editura Nemira, 1996, p. 9.

temporale: titlul volumului *Pergamentul diafan* face referire la un fragment dintr-o scriere siriacă, *Stăpânul Sunetului* poate fi asociat cu un scurt rezumat al unei cărți de înțelepciune a tozgreciților din Maghreb, *Miss Esmerald* ar fi un adevărat cadou testamentar, *Conspirația sufletelor indienilor* ne convinge că este un document unic dintr-o bibliotecă olandeză, *Cursa de șoareci a Doctorului Mayow* este considerat un comentariu primit în faza de dactilogramă, iar *Intervenția zorabilor în România* este un reportaj publicat într-o revistă „Asmodeus", completat de o recenzie, *Jormania liberă*.

O altă serie recurentă din acest volum este prezența personajului feminin ivită sub chip fantasmatic, fie Miss Emeralds, fie Alice H., un înger fără articulații, alteori sub chipul Leei sau chiar de Fata Morgana. La rândul ei, piatra magică pare să fie o altă serie recurentă prin efectul său entropic asupra conștiinței universale, prezentă sub diferite concretizări: colecția de smaragde, discul de smaragd, raza smaragdină, ochiul de smaragd, pădurea de smaragd, un golf al smaragdelor, Preriile Verzi din cauza strălucirii smaragdelor, varietatea de bijuterii care conțin în centrul fiecăreia unul sau mai multe smaragde, pandativul cu smaragdul brut cu șase gheare, triada mineralelor prețioase: diamante, rubine, smaragde, mitra starețului împodobită cu șase smaragde.

În povestirea *Pergamentul diafan* este prezentată în linii critice așezarea unei mănăstiri din societatea modernă desacralizată. Domeniul monastic își pierde caracteristicile de loc al rugăciunii și detașării de problemele cotidianului sau loc al alinării sufletești și al nădejdii pentru pelerinii veniți să înalțe rugi și ofrande. Primește dimensiuni imaginare exagerate atât din punct de vedere administrativ cât și ideologic, pierzându-și destinația inițială. Magia pare să pună stăpânire chiar în organizare. Cuvintele rostite de Alî al-Kashkarî ca un răspuns provocat de lamentările monahului însoțitor par să elucideze cauza pierderii harului de către călugări: „ce mă întreb eu nu e cum se face că nu mai aveți viziuni, ci cum de-a fost vreodată cu putință să fi avut."[2] Această replică avertizează faptul că s-a pierdut definitiv comunicarea cu divinitatea, spațiul monahal primind noi valențe, doar un loc al judecății, depărtându-se de legea nou-testamentară a iubirii. Atât personajele, cât și zonele destinate acțiunii sunt eteroclite, aducând povestirii o diversitate de medii.

Visul devine în povestirea *Stăpânul Sunetului* un sol al magiei. Naratorul acestei povestiri surprinde ideea revelatorie a instaurării pe Pământ a armoniei magice. Mesajul primit de Mahdî (*Stăpânul Sunetului*) prin intermediul visului transformă acțiunile de cucerire a continentului negru într-o succesiune de victorii mijlocite de prezența principiului feminin. Narațiunea pare să includă numeroase paradoxuri antrenate de conștiința temporală. Deși punctul de plecare pare realist, prezentând personalități islamice, curând apar anumite discontinuități, cauzând adevărate rupturi stranii. Una dintre situațiile care sfidează logica obișnuită este transformarea unui disc de smarald. Dintr-un instrument folosit pentru a invoca divinitatea folosind un fundal sonor, se transformă într-un obiect magic care plăsmuiește modele sonore ale diferitelor ființe. Al-Kindî se exersase încercând să „proiecteze modele fonice în lumea aceasta, să le umple cu substanță compactă, să le facă tangibile, colorate, pe scurt - sensibile"[3] crezând că astfel ar reuși să îl egaleze pe Alah. El a fost cel care a zămislit modelul lui Mekor Hayyim, demonul feminin roșcat. Când a dorit să privească plin de admirație chipurile sonore create, a constatat că: „toată substanța i se scursese în modelele sonore ale ființelor concepute de el, făcându-le să trăiască. Al-Kindî nu mai exista ca entitate separată – nu mai era vizibil și nu mai putea să să vadă."[4]

Prezența discului de smarald este reluată în povestirea *Enigma discului de smaragd*. Obiectul era inscripționat cu diferite forme magice, ilizibile. Prezentat la un magazin de

[2] Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan* în *op. cit.*,, p. 20
[3] Ioan Petru Culianu, *Stăpânul Sunetului* în *op. cit.*, p. 44.
[4] Ioan Petru Culianu, *Stăpânul Sunetului* în *op. cit.*, p. 45.

antichități, acest obiect avea puterea de a intui intenția cumpărătorului, reacționând într-un mod miraculos, iar magazinul destinat unor obiecte vechi primește o altă semnificație. Dintr-un loc al întoarcerii spre zone temporale căutate de amatori sau profesioniști se transformase într-un loc justițiar. Dacă era rotit cu o curea de un impostor, discul scotea un fel de șuierat, apoi apărea un animal felin înspăimântător. Forma leonină se năpustea asupra străinului, înspăimântându-l până la moarte. Cel care este ferit de această scenă înspăimântătoare este tocmai Grobok, bărbatul îndrăgostit de Lea. Miraculosul obiect dăinuia de o mie două sute de ani, iar întruchiparea Leei primea aceleași caracteristici, „femeia caldă și suplă, doar extremitățile-i delicate erau reci”.[5]

Povestirea *Tozgrec* pune în atenția cititorului o zonă cu ruinele unei mănăstiri, vândută pe o sumă derizorie de oficialul localității. Considerat un teren fără perspectivă, chiar înstrăinarea lui a devenit o formă banală de comercializare: o sută de dolari, fără licitație, lipsită de documente justificative pentru utilizarea banilor. Cumpărătorul nu a fost în atenția localnicilor, care cu greu ar fi reușit să-l descrie câțiva ani mai târziu. Un moment de grea cumpănă în existența unei familii, i-au dispărut fără urmă trei membri plecați la piață (tatăl și doi feciori), declanșează în sufletul femeii rămase singure, Ignes, o puternică disperare din neputința de a sprijini pe cei dispăruți. Ea se stabilise în această localitate, comunitatea a acceptat-o, iar povestea vieții sale era deseori repetată cu discontinuități, cauzate de chinurile disperării. Epuizarea drumurilor și a căutărilor fără urmă de speranță o determină pe femeie să rătăcească „pe o cărăruie întunecoasă ce se pierdea în pădurea de pini și urcă pe ea fără răgaz, sperând că povârnișul abrupt nu va avea sfârșit și acolo, suspendată între pământ și cer, va găsi poate câteva resturi din strigătele de agonie ale celor dragi, dacă nu chiar sufletele lor rătăcitoare.”[6] Prin hățișuri și locuri greu de răzbătut spre amurg ajunge la „un podiș cu pini rari, cotropit de tufe de ienuperi pitici aproape de netrecut.”[7] Locul anticipează o zonă la care nu mai are acces, posibil de străbătut doar pentru cei inițiați. Prezentarea acestor locuri se face succint: „...o clădire ruinată din piatră îi intră în câmpul vizual. Era împrejmuită de resturile unui zid purtând o inscripție uriașă scrisă cu var pe care nu era în stare să o citească (No trespassing).”[8] Imaginea noului viețuitor din aceste locuri pustii îi apare confuză, fără să-l întâlnească „bătrânul mergea domol, când dispărând, când apărând din nou printre tufișuri, traseul îi era labirintic, fără îndoială din cauza accidentelor de teren pe care doar el le vedea”[9], dar în mintea ei se acumulează detalii despre destinul celor trei dispăruți. Drumul străbătut de această femeie s-a dovedit un parcurs al inițierii, iar zona delimitată de pini și ienuperi era accesibilă doar cunoscătorilor marilor taine.

Povestirea fantastică asociază într-o manieră modernă acest loc miraculos unde se afla Tozgrec cu unele spații moderne destinate socializării, amenajate din spirit comercial în apropierea ruinelor: hoteluri, bănci, unități comerciale. Societatea modernă care a pus stăpânire pe această zonă desacralizând-o a răspândit doar suspiciune, invidie, ideologii, propagandă, manipulare, agenții de informații, tâlhării, crime. Deși devenite locuri suprapopulate, aceste zone nu se disting prin valențe morale, adevărul fiind mereu denaturat. Singurul amănunt care stabilea o comuniune în această lume modernă, susținută de guverne și armate era dorința de a anihila adevărul. În atenția unei critici indirecte se înscrie televiziunea ca loc al manipulării maselor de oameni, prin intermediul căreia un eveniment restrâns ca zonă de influență primea dimensiuni hiperbolice, angrenând instituții internaționale sprijinite de tehnologii performante Cu subtilitate, naratorul valorifică prin contrapunct o secvență moralizatoare: „Un fenomen straniu se produse atunci – toți acei năpăstuiți care așteptau plini

[5] Ioan Petru Culianu, *Enigma discului de smaragd* în *op. cit.*, p. 160.
[6] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec*, în *op. cit.*,p. 132.
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*

de speranță o vizită a lui Tozgrec se îndreptară deodată, ca înțeleși, către un alt podiș, situat la câțiva kilometri mai la nord în alt Golf al Smaragdelor, perfect identic cu primul, inclusiv în privința clădirii în ruină."[10]

O iluzie desăvârșită este călătoria într-o piatră verzuie de smarald, o lume însuflețită din secvența rezervată *Jocului de smaragd.* Inițial ideea a fost valorificată în *Jocul de zaruri* din volumul de tinerețe *Arta fugii.* Relația magică dintre intelectul sensibil și imaginarul debordant transformă piatra străvezie într-un univers greu accesibil prin lipsa de consistență (sau o consistență aparte, specifică prozei fantastice), structural diferită de cea comună.Piatra de smarald devine un prilej de a redescoperi plămada atemporală, o ilustrare prin magie a unei tehnici a extazului. Universul desfășurării acestui exercițiu al minții devine unul miniatural, dar care poate ascunde multe taine rămase necunoscute oricărui novice. Primul pact al cititorului este cu stranietatea pentru a accede imaginar în lumea multidimensională prezentată în povestire[11], o lume de piatră descoperită printr-o călătorie dominată de ambiguitate. Cunoașterea se concretizează prin călătoria pe coridoarele orizontale, dar și cele verticale formate prin deschizătura bolții. Explorarea acestui spațiu mineral primește valențe magice, transformându-l într-un loc viu, cu dimensiuni necunoscute, deoarece s-a anihilat noțiunea de *înainte* și *înapoi*. Cunoașterea primește valențe insolite, fiind mereu alternate: vizibil cu invizibil, dincolo cu dincoace.

Prezența unei frontiere invizibile este conștientizată doar când experiența este analizată ca parte declanșatoare (ca un joc) și parte finală (experiența prin cunoaștere ajută personajul *să știe*). Consecința cunoașterii se reflectă în plan spațial prin ștergerea liniei de separare dintre lumea de *din afara* și cea *dinăuntrul* smaraldului. Cele două perspective ale textului epic, exterioară și interioară, elucidează caracteristicile spațiului ficțional.Explorarea acestui spațiu mineral primește valențe magice, transformându-l într-un loc viu, cu dimensiuni necunoscute, deoarece s-a anihilat noțiunea de *înainte* și *înapoi*.

Cunoașterea primește valențe insolite, fiind mereu alternate: vizibil cu invizibil, dincolo cu dincoace. Prezența unei frontiere invizibile este conștientizată doar când experiența este analizată ca parte declanșatoare (ca un joc) și parte finală (experiența prin cunoaștere ajută personajul *să știe*). Consecința cunoașterii se reflectă în plan spațial prin ștergerea liniei de separare dintre lumea de *din afară* și cea *dinăuntrul* smaraldului. Cele două perspective ale textului epic, exterioară și interioară, elucidează caracteristicile spațiului ficțional. Povestirea pune în evidență caracterul inedit al experienței narate și evoluția spre un nivel ontic superior. Decorporalizarea și pierderea identității sunt modalități de transfigurare a celor care se inițiază în lumea verde. translucidă și multidimensională a smaraldului, diferită de cea euclidiană. În timpul lecturării acestei povestiri, frecvent repetată de cititor, asemeni personajului din povestire, „întrebarea existențială, este: *și unde suntem noi* ?"[12] Prin intermediul acestei povestiri lectorul cunoaște un alt fel de spațiu, neeuclidian , iar perceperea acestuia poate fi interpretată „o cunoaștere a sacrului ca loc al iubirii."[13] Ioan Petru Culianu, autor al povestirilor fantastice, nu a dovedit preocupări deosebite pentru compoziții exemplare, a perfectat operele, dar nu în dorința unei lucrări impecabile.

Majoritatea scrierilor fantastice din acest volum (*Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*) sunt caracterizate de ideile capitale: problema iubirii, a morții, a distrugerii și a salvării universului, a participării în istorie, a evadării din timp. Apar episoade excentrice cu

[10] Ioan Petru Culianu, *Tozgrec* în *op. cit.,* p. 144.
[11] Alina Pamfil, *Etapele receptării textului literar* în vol. Monica Onojescu, Alina Pamfil, *Lectură și interpretare*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2011, pp. 40-45.
[12] Ioan Petru Culianu, *Nașterea infinitului. Revoluția nominalistă, 1300-1450* în vol. *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie,* Ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, Studiu introductive de Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 351.
[13] Alina Pamfil, *Etapele receptării textului literar* în *op. cit.*, p. 44.

efect facil de senzațional, deseori creând o atmosferă bizară. Personajele traversează uneori o întreagă perioadă istorică, aducând în atenția cititorului o diversitate de medii călăuzite de dobândirea clipei paradisiatice de fericire în căutarea inițiatică. Paradisului anistoric deseori îi este contrapus infernul în aceste creații fantastice, iar căutarea sacrului în lumea modernă desacralizată se realizează în multe situații doar sub formă de visare.

Bibliografie:

1. Academia Română (2004) *Dicționarul general al literaturii române, C-D,* București, Universul Enciclopedic.
2. Chevalier, J., Gheerbrant, A. ([f.a.]). *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. 3 P-Z, Bucureşti, Editura Artemis.
3. Culianu, Ioan Petru, (2002) *Arta fugii,* Povestiri cu cinci desene ale autorului, Prefață de Dan C. Mihăilescu, Iași, Editura Polirom.
4. Culianu, Ioan Petru (2002), *Călătorii în lumea de dincolo* traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, Iași, Editura Polirom.
5. Culianu, Ioan Petru, (1996), *Eros și magie în Renaștere 1484*, București, Editura Nemira.
6. Culianu, Ioan Petru, (1998), *Hesperus,* București, editura Nemira.
7. Culianu, Ioan Petru, (1995), *Mircea Eliade*, ed. Revăzută și augmentată, trad. Florin Chirițescu și Dan Petrescu, postf. Sorin Antohi, București, Editura Nemira.
8. Culianu, Ioan Petru, (1999), *Păcatul împotriva spiritului,* Scrieri politice, București, Editura Nemira.
9. Culianu, Ioan Petru, (1996), *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri.*Scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, Traducere de Mihaela Gliga, Mihai Moroiu și Dan Petrescu. Postfață de Dan-Silvestru Boerescu, București, Editura Nemira.
10. Culianu, I. P., (2002), *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri.* Scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, Ediţia a doua, Traducere de Mihaela Gliga, Mihai Moroiu şi Dan Petrescu, Postfaţă de Paul Cernat, Iaşi, Editura Polirom.
11. Culianu, Ioan Petru, (2000), *Studii românești I, Fantasmele nihilismului, Secretul doctorului Eliade,* Traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Editura Nemira.
12. Oișteanu, Andrei, (1998), *Ioan Petru Culianu – un călător în lumea de dincolo* în vol. *Mythos & Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală,* Ediție ilustrată, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Nemira.
13. Popa, Mircea, (2010), *Culianu după Culianu* în vol. *Continuități,* Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, p. 210.
14. Romila, Adrian G., (2010), *De-a dragostea și drumul - stații de lectură,* Prefață de Vasile Spiridon, Cluj-Napoca, Editura Eikon.

UNDER THE EFFIGY OF THE MASK: NORMAN MANEA'S CLOWNS VERSUS HERTA MÜLLER'S MARIONETTES

Aurica Stan, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The subject of the work I proposed, Under the effigy of the mask: Norman Manea's clowns versus Herta Müller's marionettes, is generous and can be contextualised from a multicultural perspective, considering the identitary and cultural affiliation of the two authors. In the context of Ceausescu's totalitarianism, the two 'export' writers of Romanian culture attempt to outwit censorship (Norman Manea) or to express an absurd reality using an expressly chosen typology of characters: clowns and marionettes. The question is predictable: WHY do the aforementioned authors directly or indirectly appeal to these prototypical figures? Incompatible with their forced living environment – communist Romania –, they become messengers of an original world, imposing through their game a set of new rules by ridiculing the given. The clowns and marionettes also represent generic masks of the narrators, based on which the identity hiding-revealing dichotomy is achieved alongside the reconstruction of a page our country's history.

Keywords: clown, marionette, totalitarianism, concentration camp, dictator

The question I started from is predictable: Why do the aforementioned authors appeal directly or indirectly to these prototypical figures? Before everything, I took the hazard of believing that appealing to these character typologies represents no more and no less than a discourse strategy having the capacity to simultaneously express and hide the meaning of the message to be transmitted.

As a research methodology, I used discourse analysis, having as support several novels by Manea and Muller.

In the first case, the subject is, undoubtedly, slippery to the extent where the figure of the clown does not allow itself capture by a single definition, impossible to understand without considering its cultural avatars. The clown, a recurrent character in Manea's literature, appears, as I have mentioned, particularly in the first editions of the essay collections *The Apprenticeship Years of Augustus the Fool (1979)* and *On Clowns: The Dictator and the Artist (1997)*, being the messenger of an original world, capable of instituting through his game a new set of rules, by deriding the given one.

At the other end, using a minimalist and objective discourse, Muller offers the impression that the grand majority of her characters are nothing more than marionettes, the term being used with its basic dictionary meaning of dummy, straw man and string puppet. Unlike Manea, the German-speaking author's marionettes, subjected to an implacable destiny of living under communist terror, become lost in theorisation without taking action *per se*.

From a diachronic perspective, centred on autochthonous literary theory research, it is observed that the clown figure has not arisen much interest among specialists. On the other hand, most reference titles were published in the USA, the UK and France. Apart from the first cultural area, the preoccupation could have a historical basis in the case of the other two:

both were great monarchies during the times court jesters flourished. With regards to the historical avatars of the clown, the debut is ensured by the Mediaeval fool, become buffoon, then Harlequin in the Italian *Commedia dell'Arte*, Pierrot in French literary tradition and autonomous circus character at the beginning of the 19th century.

In his first writing, Manea details the condition of a writer, A.P., during Ceausescu's era, his drama being so significant, that his character gains increasingly more of the personality of a clown. Using the same elementary logic, we can intuit that A.P.'s destiny is that of Manea himself before his departure into exile or that the two overlap as well as up to complete identification[1]. The outraged figure of the creator by excellence gains significance under the grotesque mask of the buffoon.

Augustus is defined from as early as the first pages of the book as a 'sort of zany which in figure and buffoon actions comes close to Polichinelle, in contrast with the clown, related instead with Pierrot'[2]. Built on the basis of a paradox, 'Augustus' alludes to a noble genealogy with imperial resonance, which is counterbalanced by the second element, the substantivized adjective with pejorative valence 'the Fool(ish)'. The authenticity of the terms' combination to name Augustus the Fool has an effect both comical and ridiculous.

It is interesting that, unlike the prototypical figure to which it corresponds, Manea's Augustus does not have revenge at the end of the circus act as a defining feature, as the figure of this clown is defined in cultural dictionaries. Thus, the figure of A.P. the writer becomes illustrative for the gradual degradation of the protagonist, similarly to how the portrait of Dorian Gray reflected the interior tribulations of the model it represented. The writer has no access to the normality that even life's 'slackers' during university reached, living inside a surrogate day-by-day existence. Manea insists on the images and scenes in which A.P. is placed among workers in the brimstone pits, party activists, the Javanese and drillers, whom he hinders and in the middle of whom he becomes lost.

In addition, his inadaptability in society is doubled by his personal failures. With Elise, A.P. only has a tumultuous and dysfunctional relationship, his affair with Tia proves painful. Not even his attempts to reconcile with Mona do not succeed, the relationship ending up being as complicated as it is difficult due to the sentimental inconstancy and the distance that the writer places between himself and not only his partner, but the world. 'A knight […] of social defeat' through his evolution, the protagonist (A.P.) transitions from an apparently dull, nameless individual to 'our friend', then to the designation A.P.. However his tragic condition becomes more clearly outlined and concretised, more palpable one might say, meaning 'real' to the reader,, as it would become in the context of a discussion between two strangers. At this point, the texts gains some orality through the use of a corresponding linguistic registry – somewhat lacing academic considerations – and of a nearly conversational style with specific elements (addressing, rhetoric, first person verbs and pronouns).

In a dialogue published in Robert Escarpit's work, *From the Sociology of Literature to the Theory of Communication*, published one year apart from Manea's book, the American sociologist Armand Lanoux analyses the writer profession from a sociological perspective. Lanoux's observation – "The writer dreams, in fact, to be considered, from a social and professional point of view, equal to the surgeon. […] He would like to be considered as a writer, and not dispersed, fragmented, atomised by a society that is analytical up to insanity"

[1] In supporting my point of view, I will mention one of the definitions of the character, identified in the *Encyclopaedic Dictionary of Psychology (p-z)*: "the character as a mask, beneath which the individual seeks to appear in front of others, or seek refuge with relation to himself", in Ursula Șchiopu (coodrd.), Vol. III, Editura Universității din București, Faculty of History-Philosophy, Department of Psychology, Bucharest, 1979 p. 52.

[2] Concept defined in the *Enciclopedia dello Spettacolo (The Encyclopaedia of the Performance)*, Editrice le Maschere, Rome, 1954, used by Manea in the two editions of the work *On Clowns, the Dictator and the Artist*.

– marks, in relation to the definition offered by Manea, the difference in perception over a profession exercised in two societies: the democratic France and the totalitarian Romania of the '80s.

Many times the character's lack of fulfilment is surprised through powerful images – of an A.P. who, for example, awaits shrivelling in front of the Athenaeum to catch a seat after those with tickets finish entering, being the poor artist, sensible and vulnerable. 'A teenager who reached adulthood', 'the village idiot' or 'someone out of the race' are just some of the labels the author gives to the writer, in direct and indirect relation to the clown's figure.

The similarities between the characters are obvious, both A.P. and Augustus are practically incompatible with the social environment in which they are forced to live, being generic masks of the narrator on the basis of which the dichotomy between *identity hiding and revealing* is achieved. Depending on these two variables, the author chooses to juggle with several identity constructions in a game until A.P. and Augustus the Fool become confounded.

Even if we may have the illusion of identifying or overlapping the character and the mask, this subtlety could mislead an inexperienced reader. The distinction is clarified by the author himself:

"The artist is not a buffoon […] even when society forces him to the grimaces of paint and antics. But when the pressure of the environment, itself split, twisted […] disfigures him, the derisory mask that the artist wears is not an acceptance, but a refusal"[3] of imposed conventions.

The dissimulation of naivety through tricks and somersaults is not a way of removal from the rules of an absurd society, but an inverted reinterpretation of it. In fact, Bahtin[4] equates folly to buffoonery, a state inscribed in human nature, as it represents an innate attribute of it, which is reactivated during a celebration or in a rigid context.

Under a discursive aspect, the author theorises one by one the justifications, purpose, benefits of art as a justification towards the self, a moment in which the style becomes interiorised ad rigid, distant towards the reader, vaguely academic, marked by quotes or paraphrases of the works of other authors, the impersonal style, argumentation and justification techniques, and erudition.

The decor – totalitarian Romania – is one anchored in absurd and without escape. By proliferating the *metaphor of emptiness*, the writing outlines the escapist character of totalitarianism, defined as 'an extreme situation whose limits can always be extended, whose malignant potential creates a cancerous social pathology'[5]. Manea uses the same mechanism of decoupling reality perceived by an artistic conscience in the brute material of a drifting world.

'Eyes aloof and thoughts absent' becomes the ontological state of the writer in this crisis period (and period of the crisis at the same time). The retreat in the non-secure space of the house is not a solution, but rather a sentencing to a Spartan-like hell. 'Reaching, finally, your personal cage, you remain lost, mute, staring into nothing for an indefinite time which seems, only this way, the infinity of despair', *Romania in three (commented) phrases*.

In any case, Manea's clown-characters are built in various ways and by appealing to several textual artifices. Under a discursive aspect, Manea rebuilds his past, but also an entire page of history lived inside the totalitarian state. Besides, the historical reconstruction is

[3] Cf. Norman Manea, in Gheorghe Grigurcu, "The Norman Manea Case", in *Familia*, no. 1, 1981, pp. 6-7.
[4] Mihail Bahtin, *François Rabelais and popular culture*…, p. 86.
[5] Cf. Emil Moangă, Mihai Iovănel, in Eugen Simion (coord.), *The General Dictionary of Romanian Literature*, edited under the supervision of the Romanian Academy, Editura Univers Enciclopedic, Bucharest, 2005, p.196.

subjectivised and finds a parallel in the personal one. The past is described in fragmentary form, more akin to a slideshow than a film. Repeated transitions take place between the first and third persons and vice versa, as if the author is trying sometimes to detach himself from an inescapable past. The focalisation is combined with ambiguity, like a view through the pinhole of a handmade camera, in which the details (photographs, episodes registered in memory) are imprinted with obscured borders.

As spectators, we witness a pulverisation of the identity, understood in the terminology of Vera Călin as "the process of substituting characters"[6], a relation between the theme of losing personality and the one symmetrical to it – of seeking a new personality.

The author's option of placing, even at a discursive level, the leader's figure at the same level as that of his subject has as an immediate consequence the agglutination of these two instances in the buffoonery magma, thus accomplishing a "taming" of the totalitarian evil. By analogy, we bring to mind the perception of unknown and unpopulated spaces, represented by white surfaces in Middle Age maps.

The hidden place was imagined like a terrifying one, through its enigmatic note itself, of a bestiary. However once explored, it became accessible and freed from the governing of this preconception. In addition, I cannot omit the clown's function as an expiatory substitute, which has its origin in a ritual past: in the late Roman Empire, the patrons would pay the mountebank troupe to remove, through their presence, the evil in the court. Also interesting is the clown's function as a "scapegoat", killed in many instances instead of an old sovereign.

As the name of the essay volume itself indicates, the representation of both characters – the dictator and the artist – ultimately provokes laughter, which denotes their interchangeable, substitutive character. The carnival-like laughter is mocking, liberating of any form of interdiction, power or enclosure. Adopting the mask, a social one, after all, becomes a natural option. Through the clown hypostasis, Manea attempts to cheat reality, to deride totalitarianism, enclosed positions, dogmatism, and to reiterate the attitude of the jester from the times of monarchy. As we know, "the king's jester represents the ironic conscience, meant to ridicule authority in all its conceit and sufficiency"[7], in the same way the artist borrows the mask of the clown to parody imposed rules, clown being a generic term, as it is more identifiable as a trickster[8], a sham by excellence.

Manea is afraid of evil, he amplifies any form of restriction on his own liberty placed in his personal past (totalitarianism perceived as an extension of the concentration camp), this reflection on the past being equivalent to a revival of evil. Because of that, writing becomes in this context the sole form of catharsis for the self and, via extrapolation, for an entire past. And what better mask could he have chosen than a clown (and here not necessarily for strictly aesthetic, literary considerations, but especially for human ones)?

"The White Clown's figure and that of Augustus the Fool corresponds not only to the history of the game, but to history itself. If we walk along the entire history, we find the damaging artist, or not only the artist, but the damaging outcast and we find the representative of power, of authority, who not just once is an even more grotesque clown than the outcast."[9]

[6] Vera Călin, *The Metamorphoses of Comic Masks (Processes, Motives, Modalities)*, Editura pentru Literatură, Bucharest, 1966.
[7] Ivan Evseev
[8] "Trickster is a colective shadow figure, a summation of all the character in individuals. And since the individual shadow is never absent as a component of personality, the collective figure can construct itself out it continually", from *On the Psychology of the Trickster Figure (Despre psihologia figurii tricksterului)*, in C. G. Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, R. F. C. Hull, Routledge & Kegan Paul, London, 1972, p. 150.
[9] Elena Vlădăreanu, "Interview with Norman Manea", in *Romania libera*, no. 145, 21 April 2008, p. 7.

In addition, alongside this resizing of the dual or, better said, collective link (in the idea that history cannot be limited to a single Augustus, or a single White Clown), the author reconfirms the validity of the interchangeability that we emphasised during this study.

In the case of Manea's aesthetics, we operate with a couple of clowns. The dictator is a clown, thus a boring individual, not a monster: he causes laughter, is comical and grotesque. But the artist is also a clown, and he hides, is submissive to the dictator and also causes laughter. More so, by being a clown like the dictator, he resembles him. We therefore obtain a couple of clowns. If both are buffoons, does that not mean, perhaps, that they could be interchangeable? Here we are, thus, in front of a question as simple at a logical level as it is complex on a philosophical one. We stated this hypothesis, thinking that the status of the clown resides in a mask and that that mask can be changed at any time. Moreover, the clown, through the acceptations he represents (hiding, superficiality, makeup as a surrogate of the face) can be reduced to being considered a simple actor or, better said, interpreter of various roles.

To note the entire network of similitudes between the two, one characterised by the destructive evil he exerts through his absolute power, the other, on the contrary, belonging to a completely opposite pole – art, a creative act by definition, we will pause at the notion of "banality of evil"[10], a concept offering us an overturned perspective on appearances, or a closer view of the essence.

To define it, we will concisely nuance the premises of the apparition of this concept. When Hannah Arendt notices that the Nazi leader Adolf Eichmann, who had a close overlook of the Nazi camps, ensuring their proper functioning, is not a monster:

"It had been comforting to consider him a monster", says the author, "[but he was] an average person, normal, neither mentally disabled, nor indoctrinated or cynical […], incapable of defining good or evil"[11], an ordinary bureaucrat who exercised his work functions ("he perfectly remembered that he would have had a heavy conscience only if he hadn't done what he was ordered to do"[12]) who, even more, was born in Palestine and a speaker of Hebrew and Yiddish, languages he utilised to communicate with his Jewish friends, but also with his victims, she concludes that any other character would have acted the same way if one had been in his stead.

Through the banality of the described man, subsequently catalogued by psychiatrists as "a man obsessed with the desire to kill", "a perverted, sadist personality", the author also emphasizes a certain banality characterising his acts, which doesn't have the genocidal evil at its foundation. In conclusion, the evil is that done onto the other. Why banal? The intentionality of the author is not minimising an atrocity and defining it through a rigid concept, but underlining the fact that the greatest criminals are "awfully normal", that evil means an activation of inhuman, instinctive potencies that exist inside every individual. In the case of totalitarian systems, this evil is extended onto an entire community, and the executioners are those who have the power over the weak, they do not know or do not feel they provoked the evil onto the others. Like Eichmann, who in front of the judge strongly maintains his innocence:

"I had nothing to do with killing the Jews […]. I never gave the order for a Jew or a non-Jew to be killed, I simply did not. It happened… that it was never necessary that I do it."[13]

[10] A concept created and analysed by Hannah Arendt in *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, translation by Mariana Net, afterword by Dinu C. Giurescu, Ed. All, Bucharest, 1997.
[11] *Ibidem*, p. 35.
[12] *Ibidem*, p. 34.
[13] *Ibidem*, p. 30.

As a consequence, the executioners, themselves victims of a same system, were subjected to a process of destruction and annulment of their moral personalities. In this context, the notions of good and evil lose any reference to reality, they are not opposite any longer, but even become equivalent. In fact, the subtlety of any totalitarian project consists in initially distinguishing the victims from the executioners who, in the end, will homogenise, after the dehumanisation process exercised onto them.

"The exile from five years of age", writes Manea in the first pages of *The Hooligan's Return*, "because of a dictator and his ideology, was perfected at fifty years, because of another dictator and an apparently opposite ideology", *Addresses to the past (I)*.

Dehumanised and deprived of liberty, food and affection, the writer's characters acquire automated, mechanical and repetitive gestures. The authority or handler, hidden behind a screen or a hood is not the author, as we might expect, but a leading instance under which we may guess the paternal figure, that of Ceausescu the dictator, a primal unsatisfied need and, by extrapolation, the political system and destiny.

In the novel ***The Passport***, 1992, HM approaches the subject of emigration through gradual transformation, intermediated by an increasingly pronounced moral and individual degradation of miller Windisch's family members into dehumanised, completely isolated beings, driven (and handled) only by the desire of obtaining their emigration documents.

Here, the emigration dream is held back by the hostile state apparatus. The family finds itself in a dire situation, having to choose between maintaining dignity and integrity, and leaving the country, respectively. In the end, the parents choose to offer their daughter, Amalie, to the policeman who could influence their obtaining of necessary papers. The young woman is thus illustrated as a marionette lacking a proper personality or individuality, driven by her parents' hand, themselves driven by the obsession for the documents.

Upon more careful analysis, we can identify a multiplication process of these human relations. Like the relation between children and parents, there is at any level a figure of authority and other, weaker ones, which submit. For example, the entire community obeys the policeman who intermediates departures abroad. As the dying village is abandoned by more and more people, the isolation and dehumanisation in front of implacable destiny become obvious.

Enclosed in a labyrinth of muteness, Muller's characters do not interact, communication is if not absent, then at least inarticulate, and the language is hermetic. In the novel **Even Back Then, the Fox Was the Hunter**[14], not even Clara and Adina, friends initially revealed at an age of innocence, manage to communicate. Like the other characters, in the novel every marionette is lonely, it represents its interior drama, although submission is towards a singular authority: the totalitarian regime. Gathered together – and here illustrative is a family scene in the novel – the characters enter conflict, their inter-relations are abnormal.

"(The woman) says in a low and determined voice, go already, take your belongings and go to hell. The man pulls her hair, his hand hits her face. Then the woman stands and weeps next to a child and the child stays mum looking out the window", *The Passport*, pp. 22-23.

In **Even Back Then, the Fox Was the Hunter**, 1995, the camera catches disparate sequences from Adina's childhood, in all obviousness a narrative projection of the author in the text. Intending to be a film script, the book keeps many of the artifices specific to cinematography.

[14] Herta Müller, *Încă de pe atunci, vulpea era vânătorul (Even Back Then, the Fox Was the Hunter)*. Translation by Nora Iuga, Foreword and bibliographic note by Gerhardt Csejka, Editura Univers, Bucharest, 1995.

Adina is described through automatisms and repetitive actions: she accompanies her mother to the tailor's, she goes to the barber every week, she talks to her friend Clara, she often receives fruits from the tinsmith, she wears the same dress every summer. In addition, she demonstrates a sadism which she only develops as time passes: from making the ant necklace to measuring with the fabric scraps.

"Strings of ants had invaded the cracks. Adina poured sugar-water into the narrow and transparent tube of a circular knitting needle. She put the needle in the stone's crack. The ants slipped inside one after the other, here a head, there a belly. Adina glued the ends of the tube with the flame of a match and placed the necklace around her neck. She went to the mirror and saw that living necklace, although the ants had died glued in sugar in the very place they had suffocated", p. 18.

Adina's figure is exponential as a personality for the children in *Even Back Then, the Fox Was the Hunter*. As an adult, she interacts as a teacher with lonely students, who do not know what playing means and who do not distinguish themselves among peers in any way. In the world configured by the author, the environment is not a secure one, but one full of threats: the kittens in the factory's yard are eaten by their mother, the female workers' children are left to wait unsupervised near the porter's hut, smutty with rust. All, without exception, have the same childhood.

"I never saw their children with each other, I only saw them one after the other. Small or big, thin or fat, dark-haired or blond. Girls and boys. When they sit together it is visible that they're all brothers to each other", *Even Back Then, the Fox Was the Hunter*, p. 75.

Moreover, the characters in the novel, despite being at a young age, are full of vices, they have an uncivilised or bizarre behaviour: Adina wants a fox fur for Christmas and is fascinated by the image of the shot animal, Pavel's girl her spoon against the plate and makes moustaches from pieces of meat, the gypsy child slurps beer remainders from the glass, a stray child steals a gold ring from the hanged tinsmith's neck, the children of the women at the factory exchange the hooks stolen by their mothers for socks, cigarettes or soap, a girl keeps a frog in her pocket despite knowing it will die.

Taken with a truck to a tomato plantation, the children reveal their barbaric, uneducated behaviours, squishing the fruit in their garments. Even when they try to do something specific to childhood, the little ones fail.

The only sequence where the author's intentionality to create an image of childhood can be guessed is when throwing the baby teeth in the grass. After suckling on grass blades, the children throw their fallen teeth over their shoulders, while saying a playful incantation: "Mouse, little mouse, please give me a tooth anew, and I'll give my old one to you", but the image is not one of candour, as the toothless children have dirty hands, covered in rows of warts, and the new teeth are late to appear.

Reaching adulthood, Adina is haunted by insignificant episodes of her childhood. When she takes the train, she notices a child biting on an apple and remembers the frozen apples her father brought her during childhood. These are the memories of a girl who does not have the notion of good or evil, being allowed to do what she wanted, even if she risked her health.

"(The apples) were so cold, that their skins were misty in the room like glass lenses. Adina would immediately eat an apple. The first bite hurt, it was so cold, that she felt it in the temples before swallowing. And upon the second bite, she felt the cold in her entire head. The bite didn't hurt anymore because the brain itself had frozen", p. 136.

In ***The Hunger Angel*** (2010), the overarching theme of hunger is an ample one. A primary need according to Maslow's need pyramid, hunger gains control over the being in the

camp, it controls and subdues all prisoners. The political and social aspects of life in the camp are transcended, in the minds and bodies of those inside, by that of hunger, the master-puppeteer of the concentrationary space.

"In the trap of wanting to be strong at the morning meal, in the trap of the bread exchange at the evening meal, in the trap of the night spent with the saved bread under your head. […] The hunger angel tells you every morning: Think that the evening will come"[15], *The Hunger Angel*, p.117.

The hunger angel, not the soldiers or the soviet regime, is the one controlling the lives of those incarcerated through a presence so frightening, that Leo Auberg, the central figure of the novel, eventually almost worships it like a deity. Ahead of it, people become lifeless bodies, mechanical entities 'lacking gender', neither men nor women, 'almost like objects', so that the hunger angels couples with all. Its presence and control are so overwhelming, that Leo Auberg still keeps count, more than 50 years after the release from the camp, of each mouthful.

The other characters are either the soviet authorities – de-individualised and dehumanised figures, predictable (and stereotypical) illustrations of the control-obsessed mechanisms of the soviet totalitarian regime, from the Russian camp commander who always shouts his orders to the officer who commands without having any concrete role beyond this – , or the starving prisoners used as slaves.

If the first represent the automatons of a dubious, formal authority, components of a state control apparatus who have lost their human aspect, the latter are victims and marionettes of hunger at the same time. The originality of the author lies not in exposing impact scenes typical of concentrationary literature (predictable themes include soldier brutality, inhumane working conditions, the physical and psychological degradation to which the prisoners are subjected), but in the way each aspect of life in the camp is viewed through the prism of the omnipresent hunger angel.

In ***Traveling on One Leg***, the main character, Irene, is a marionette of destiny, of the obsession for leaving, a recurring preoccupation and motive in the writer's work.

A dull, sketched character, with ambiguous traits, Irene's arrival to Germany is marked by a series of almost predestined events through which she meets Franz, his friend Stefan and Thomas, the homosexual driver, having an uncertain and sentimentally complicated relationship with each. The character itself is pale, almost concretised in haste. Her existence appears as an enactment imbibed with symbolic elements, from the bird's flight to stereotypical moments seemingly arranged to illustrate the situation and social context rather than the individual (the interviews for receiving citizenship, the contacts with strangers and the new country's environment).

Inert, appearing to have moments of lucidity interspersed with a dense delirium marked by her identity search, Irene floats powerless among the events to which she takes part and which form her.

The structure of the entire tome is almost arbitrary, with action lacking major intensity variations. The action is fragmentary and structured in short episodes, attention is focused on the environment and its consequences on Irene, on the way in which context pushes her to decisions and shapes her, absorbing and manipulating her identity to adapt her to new situations. From this perspective, we become the witnesses of a training exercise.

[15] Herta Müller, *Leagănul respirației (The Hunger Angel)*. Translation by Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, Bucharest, 2010, p. 117.

The states become theatrical, to illustrate the feeling of loss of control given by the placing in a new, unfamiliar state of the emigrant. Irene always appears one step behind the events confronting her, thus letting herself carried by them on the path of a destiny that becomes increasingly obscure. The political becomes personal, influencing the existence of the stateless wanderer up to the microscopic details.

Irene does not act in her environment, but permanently reacts to the stimuli she receives, demonstrating a passivity and an automatism specific to Muller's works.

By synthesising the observations in the case of each writer, we can affirm that Herta Muller's marionettes are lacking any weight, being deformed, with an interiority marked by fractures, subdued to terror and expectation. It is interesting that the enunciated typology is not minor in the ensemble of her integral work, as all of the author's characters can be perceived as marionettes. To this extent, they are nothing more but string puppets submissive to several handlers: to the paternal figure, then to the one having the authority within a certain space and, last but not least, to the political system which they cannot escape in any way. Not as resigned, however, are the Augusts and clowns of Manea – who interchange, overturn and parody absurd hierarchies.

„This work was financially supported through the project "Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research - READ" co-financed through the European Social Fund, by Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, contract no POSDRU/159/1.5/S/137926."

Bibliography:

A. Primary Bibliography:

MANEA:

MANEA, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

MANEA, Norman, *Despre clovni: dictatorul şi artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.

MÜLLER:

MÜLLER, Herta, *Călătorie într-un picior*, Editura Humanitas, București, 2010.

MÜLLER, Herta, *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul,* Editura Univers, București, 1995.

MÜLLER, Herta, *Leagănul respiraţiei*, Editura Humanitas, București, 2010.

MÜLLER, Herta, *Omul este un mare fazan pe lume*, Editura Humanitas, București, 2011.

B. Secondary Bibliography:

B.I. Norman Manea:

GRIGURCU, Gheorghe, „Norman Manea”, in *Familia,* nr. 1, 1981.

GROZA, Claudiu, „România cu oameni şi clovni”, in *Apostrof,* nr. 10, Cluj-Napoca, 1994.

MAGRIS, Claudio, „Clovnul, metafora centrală*”*, in *22*, nr. 1, 1999.

SIMUŢ, Ion, „Ecouri în presa americană”, in *Observator cultural*, nr. 129, 2002.

TURCUȘ, Claudiu, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

VLĂDĂREANU, Elena, „Interviu cu Norman Manea”, in *România liberă*, nr. 145, 21 aprilie 2008.

B.II. Herta Müller:

BINDER, Rodica, „Cu Herta Müller despre colaje”, în *România literară*, nr. 39, 2005.

DRAGOSTE, Cosmin, *Herta Müller – metamorfozele terorii*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2007.

OCTAVIAN PALER: UN OM NOROCOS. *THE IMAGE OF THE ULTRAGIATE HUMANITY*

Mariana Simona Vîrtan (Pleșa), PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This essay aims to bring to discussion a very delicate subject, the space of Romanian antedemocratic literature, created in a society which was truly suffering….the system of totalitarism from Romania before '89. This image of a lost society is being reborn in Octavian Paler's roman, named: Un om norocos. The analyse of this roman is being treated succinct in this paper work.

We are obliged to interfere in reality which is carefully developed, by a key-character who seems to be ,,playing" with the image of totalitarism seen in it's total splendor. This roman comes to hitch its image and to shout out the truth.

We analysed here the life of Daniel Petric, the main character of the roman, a perfect result of what this wrong system created in its creatures, throw the wing of writing metaphore. This roman is not about the totalitarism unless it is read behind the lines…That was the only way that the author reached to publish it…that metaphore is being detailed here…in this paper work.

Keywords: totalitarism, roman, Daniel Petric, metaphore, key-character

Romanul eroului ,,antierou", *Un om norocos,* vede lumina tiparului, în prima parte a anului 1985, deşi primise dreptul de a se număra printre cărţile veacului de dictatură ceauşistă, încă de pe la sfârşitul anului 1984. Cu toate că din paginile sale strigă, cu putere, realitatea acelor vremuri, ,,autorul disimulat"[1] este nevoit să ascundă acest fapt sub eleganta metaforă a ficţiunii, obligat să apeleze la ,,confesiunea indirectă"[2]. Ne aflăm astfel în faţa unei realităţi, dezvăluite cu grjă, de către un personaj-cheie care pare să ,,se joace" cu imaginea sistemului totalitar în toată ,,splendoarea" lui. Pentru că majoritatea scrierilor antedecembriste au ca supratemă lipsa curajului de a vorbi despre o stare de fapt, găsim, cu uşurinţă, pe rafturile spaţiului literar cărţi scrise la comandă, adevărate elogii pentru un sistem care-şi arată nesiguranţa şi îşi asigură continuitatea printre valurile istoriei, tocmai prin această nevoie de a fi elogiat la cerere.

Acest roman devine un pericol pentru imaginea unui regim ce începe să se clatine vizibil. Astfel i se intentează autorului, ca găselniţă potrivită pentru ca romanul să fie aşezat înapoi în sertarele dure ale cenzurii, un aşa-zis proces, cu juraţi proscrişi ,,o mascaradă, toată lumea ştia că este o mascaradă şi toată lumea se prefăcea că nu ştie că este o mascaradă: ,,foc s-au făcut tovarăşii pentru că cineva cuteza să facă aluzie publicată la cenzură"[3]. Era o punere în scenă cu figuranţi (indignaţii cititori nu cunoşteau cartea, ei erau obligaţi să participe la <<dezbatere>> iar unora li se cerea să intervină, aceştia fiind în prealabil instruiţi şi ce să

[1] Alina Crihană, *Naraţiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică postotalitară*, [în] ,,Revista Transilvania", nr. 3/2013, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic Transilvan, serie nouă, Anul XLI (CXLV)

[2] Ion Simuţ, ,,*Variante la un autoportret"*- Prefaţă la ediţia a III-a a volumului *Autoportret într-o oglindă spartă*, Iaşi, Polirom, 2010, p. 7

[3]Pruteanu, George, *Octavian Paler*, [în] revista ,,Dilema", nr. 182, 5 iul. 1996, http://www.pruteanu.ro/ CroniciLiterare/182paler-jum.htm

spună, dându-li-se chiar şi textele pe care urmau să le recite.) ”[4], iar autorul lui să fie arestat, în baza unor ordine primite de sus,,fără a se şti vreodată şi de unde ori de la cine anume”[5], dar Octavian Paler nu a fost condamnat. În cartea de confesiuni, realizată de criticul literar Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, autorul aminteşte despre această apariţie a romanului şi despre primirea nepotrivită ce i s-a făcut: „În decembrie 1985 am fost <<demascat>> în <<Contemporanul>>, într-o anchetă amplă care purta titlul *Literatura în instanţă*. Mai mulţi cititori indignaţi luau atitudine împotriva romanului meu, *Un om norocos*, socotindu-l <<nociv>>, <<duşmănos>>. […] Am ajuns astfel un scriitor <<interzis>>. Nu oficial ci prin indicaţii date la telefon. ”[6] Se lupta aşadar nu împotriva omului Paler ci împotriva ideilor sale, deranjante pentru un sistem care milita pentru oprimarea gândirii şi subminarea oricăror idei revoluţionare distonante pentru spiritual şi ideologia comunistă. Octavian Paler ieşea astfel din tiparele scriitorilor vremii, majoritatea „mercenari ” angajaţi într-o luptă care, de fapt, nu le-a aparţinut niciodată. Totuşi, în faţa acestei strigări a realului, pe care o promovase Octavian Paler în romanul său, autorităţile devin oarecum neputincioase şi capitulează. Să fi fost acesta „un semn că se schimbase ceva în funcţionarea sistemului, o schimbare ce nu ar fi fost posibilă în absenţa unei certe rezistenţe opuse de scriitori? ”[7]

Cartea lui Paler poate fi o dovadă că spaţiul social, societatea antedecembristă despre care scrie cu o ironie tristă autorul, nu trecuse până atunci într-atât de puternic prin sita deasă a demascării. Dictatura este aspru pusă la zid iar promovatorii acesteia foarte dur pedepsiţi. Prin urmare, cenzura are toate motivele să declare acestă scriere problematică şi problematizatoare, chiar duşmănoasă.

Se regăsesc denunţate aici toate mecanismele defectuoase ale unui regim perimat, defalcate până în cel mai adânc ungher al existenţei lor. Sigur că romanul este încifrat şi se dezleagă sau se leagă sub metafora scrisului sau, mai degrabă a coşmarului. Nu ni se vorbeşte nicăieri de societatea comunistă dar subînţelegem prezenţa ei concentrată în evoluţia personajului „antierou”, Daniel Petric, ratatul absolut cu accente de laşitate şi mediocritate extinse până în străfundurile existenţei sale. Eroul „antierou” care ne plimbă prin destinul său, de-a lungul romanului, nu rezumă un caracter de încadrat într-o anumită tipologie care să fuzioneze perfect cu societatea damnată şi ruginită de zbaterile unui sistem grav avariat moral şi estetic. Este exact opusul a ceea ce ne-ar face să-l numim, precum în alte romane, exponent al epocii din care face parte şi pe care o reprezintă cu interes. Ne rezumăm doar la prima încadrare -exponeţialitatea- pe care o ia în serios şi o reprezintă, cu eroism, sau antieroism. Cine este aşadar, Daniel Petric? Un ratat[8], ironic numit „norocos” ne lasă să înţelegem, creatorul său. Întreaga sa existenţă se construieşte din hăul dat de ruperea echilibrului existential, însă modul în care îşi construieşte destinul: „este mai semnificativ decât destinul însuşi”[9] Tot parcursul vieţii sale este incert şi oscilează între vis şi realitate. Nici măcar la finalul cărţii nu-l putem clasa, cu certitudine, pe Daniel Petric într-o dimensiune sau în cealaltă, atâta timp cât incertitudinea proprie personajului devine cheia care încheie finalul: „Dacă nu mă trezea ajungeam poate la sfârşitul visului, însă a ciocănit în somnul meu ca într-un ou până l-a crăpat. […]. Hai uşurel Daniel Petric, pregăteşte-te să cobori în era raţiunii… s-ar putea să-ţi clănţăne puţin dinţii, dar e vina ta, în era raţiunii nu se dă nimic

[4] Mircea Iorgulescu, *Prefată la Octavian Paler, Un om norocos*, Ediţia a II-a, Iaşi, Editura Polirom, 2008, p. 9

[5] *Ibidem*, p. 9

[6] Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Bucureşti, Editura Corint, 2007, p. 204.

[7] Mircea Iorgulescu, *Op. cit*., p. 11.

[8] „Ratarea” nu este doar un leitmotiv regăsit în romanele paleriene ci este în acelaşi timp un act de reflecţie pentru autobiografistul creator de eseuri devenit „autor” al propriei sale existenţe- G. Gusdorf, *Auto-boi-graphie, op. cit*., p. 260: „Probabil, inclusiv de ideea ratării s-ar cuveni să ne apropiem cu prudenţă. La urma urmei lumea e plină de rataţi […] ca să devii un <<ratat>>, trebuie să fi avut nişte visuri mari”

[9] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura David. Litera, Chişinău, 1998, p. 200.

gratuit, iar tu n-ai fost în stare nici măcar să-ţi aduci nişte lemne […]. Sau visez încă? Dar atunci cine bate?”[10] Un final deschis interpretărilor de orice fel pe care autorul le permite fiecărui lector în parte: primenirea visului-coşmar sau viaţa propriu-zisă a personajului… Să ne întoarcem aşadar la începutul cărţii: „Visam că…”[11]. Cu un vis începe periplul personajului Daniel Petric. Timpul şi spaţiul, menţionate aici <<noaptea de Paşti>> şi <<la un proces unde eram judecat>>, încep să creioneze, hotărâtor, portretul acestuia: personaj damnat şi condamnat, asemeni Fiului Domnului, primindu-şi şi ducându-şi, fără să crâcnească, patimile. Din acest moment, biografia personajului intră într-un con de umbră, urmând o linie a inteligibilului, cu o cronologie nedefalcată, neîntreruptă şi coerentă însă totalmente negativă.

Un prim detaliu, moraliceşte pus în prim plan, chiar de personaj, este relaţia sa, deloc bună cu Dumnezeu: „Şi chiar am început să bolborosesc, speriat, o rugăciune când mi-a trecut prin minte că Dumnezeu este Marele Dresor în faţa căruia tremură toate fiarele pământului […]. Mi-am încleştat imediat buzele şi mi-am înfipt unghiile în carne ca să nu mai spun niciun cuvânt din rugăciune.”[12] Prin urmare, personajul nu vrea să pară altceva decât este construindu-şi un autoportret sincer dar în acelaşi timp dezonorant. Intră în scenă, în urma unui vis din care este trezit de murmurul mării ce intrase-n încăperea azilului pe fereastra larg deschisă, şi tot în urma acestui vis iese din roman. Până în momentul ajungerii sale în azil personajul activează într-o serie de locaţii dominate de simbolul dezonorării: casa tatălui, spaţiu angoasant şi creator al nenumăratelor temeri şi frustrări personale, cuşca de la circ, spitalul de psihiatrie, închisoarea, azilul şi, în cele din urmă, propria-i viaţă. Am putea fi tentaţi să credem că Daniel Petric este o victimă a sorţii hărăzite să-l facă să-şi renege propria existenţă. Însă parcursul narativ dovedeşte exact contrariul: la şcoala de corecţie, la spital, la Belle Arte, la închisoare, în azil sau acasă, lângă tatăl său, personajul reneagă orice calitate morală construindu-şi din imoralitate, superficialitate şi mediocritate, dar mai ales din linguşeală nişte atuuri despre care concluzionează „mi-au adus cu timpul nu numai linişte ci şi o situaţie de invidiat.” Acesta mărturiseşte, încă de la început, obligativitatea de a se comporta astfel, învinuind conjunctura socială de comportamentul său. Copilăria îi este guvernată de aura fratelui mort despre a cărui existenţă află întâmplător perindându-se prin cimitir: „Ducându-mă înăuntru, destinul mi-a arătat ce era necesar: să citesc numele de pe pietrele funerare […] în clipa aceea nu bănuiam că avusesem un frate, care se chemase Dinu. […] La drept vorbind, nu înţeleg prea bine ce s-a petrecut cu mine atunci şi de ce m-am răzvrătit cu atâta înverşunare împotriva unui mort. […]”[13]

Cu o rană profundă, rămasă în suflet după moartea lui Dinu, tatăl caută să înlocuiască dorul pentru acesta cu Daniel dar constată, cu tristeţe, că el este total diferit. Acest fapt îl aflăm din mărturisirea personajului: „printr-o ironie a destinului, eram exact inversul celui dispărut. De la înfăţişare la caractere nimic nu ne apropia şi totul ne deosebea. […] Minţeam cu uşurinţă şi mă foloseam de asta ca să mă sustrag poruncilor părinteşti, dovedind încă de pe atunci resursele de ipocrizie de care m-am folosit mai târziu cu pricepere şi nesocotinţă.[14]”

Clivajul dintre cele două personaje se adânceşte şi mai puternic când tatăl autoritar, pictor foarte cunoscut îşi impune mândria şi încercarea de a impresiona în faţa fiului. Daniel trebuia să se comporte la fel, să excelez în exacerbarea adulaţiei pe care părintele celebru o simţea din toate părţile. În acel moment Daniel se hotărăşte să devină excepţie de la regulă. Se va pronunţa aşadar împotriva stării de fapt adoptând, pentru prima dată, cu înverşunare, lipsă

[10]Octavian Paler, *Un om norocos*, Ediţia a II-a, Prefaţă de Mircea Iorgulescu, Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 482-483.

[11] *Ibidem*, p. 17.

[12] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 19-20

[13] *Ibidem*, p. 28-29.

[14] Octavian Paler, *Op. cit*., p. 29-30.

de interes şi nesupunere. Evoluţia relaţiei lor va atinge climaxul respingerii în cel mai scurt timp. Resentimentele bătrânului vor deveni adevărate arme pentru Daniel Petric care nu va pierde nicio clipă ocazia de a se afla împotriva convingerilor părintelui său: „Bănuiala că părerea lumii îl interesa chiar mai mult decât afecţiunea mea m-a împins să-i arăt - îndrăzneală neruşinată! - că nu-mi păsa de autoritatea lui. Or, aşa ceva un om ca el nu putea să-mi ierte. Înţeleg foarte bine asta."[15] Toate momentele de maximă problematizare prin care trece personajul: şcoala de corecţie, închisoarea, spitalul, vin ca un mod de a lupta împotriva posibilităţii de a reînnoda legăturile dintre cei doi.

Egoismul personajului atinge cota maximă în momentul în care îşi refuză propria-i apărare, în timpul procesului, preferând condamnarea la închisoare: „M-am blestemat pentru slăbiciunea care mă împinsese să-i scriu şi am renunţat cu totul să mă apăr. Mai mult, am declarat la anchetă că mă socoteam un gunoi al societăţii, că acceptam orice concluzii doreau să-mi pună în cârcă, deoarece şi silnică autoritatea tot autoritate rămâne."[16] Nu-şi contestă acuzaţiile deşi ştie că este nevinovat, din ambiţia meschină de a aduce încă un afront imaginii tatălui său. El însuşi mărturiseşte: „habar n-avea că în sala procesului el nu era decât un simplu martor, că adevăratul proces se judeca între mine şi tata, şi interpreta tăcerea mea ca un afront personal. Dar chiar dacă aş fi ştiut că încăpăţânarea mea mă ducea la ştreang, tot n-aş fi izbutit să vorbesc."[17]

Realizând că pentru supravieţuirea în vacarmul în care se afundă, din pricina ambiţiilor sale şi a deciziilor nepotrivit luate, este nevoie de duplicitate şi linguşire, îşi construieşte, cu ajutorul lor, o mască, de care se va folosi mereu. La Belle-Arte devine elev-model, la închisoare deţinut-model, la spital pacient-model şi reuşeşte să intre în graţiile tuturor pentru a-şi asigura o existenţă mai uşoară. Nesupunerea pe care o arătase tatălui său devine repede o supunere faţă de sistem şi faţă de exponenţii săi, pentru a-şi asigura un loc aparte în peisajul sistemului închis. Sosirea sa în azil va întări această poziţie ridicându-l mai presus de toţi cei care-l populează. Evadează acum că i se oferă ocazia fără să aibă nimic de pierdut, fără a lua cu el nimic, într-o lume unde dintr-o dată primeşte importanţă şi aproape că-şi găseşte un rost: de a sculpta profilele răposaţilor din azil pentru a intra direct în eternitate. Acum putem afirma, împreună cu autorul, că Daniel Petric este un „om norocos"; Scapă din lumea care nu mai are nimic să-i ofere, pentru a se refugia, într-o altă lume unde va primi, se pare, celebritatea. Însă metehnele lumii de afară îşi vor face simţită prezenţa şi aici. Profilul psihic al personajului pare a se afilia celui al mediului unde coabitează nesfârşite constrângeri şi neajunsuri. Evenimentele şi situaţiile prin care trece sculptorul, înainte de a pătrunde în azil, îl călesc şi îl învaţă cum să procedeze pentru a pactiza perfect cu noul mediu. Un azil de bătrâni sau, mai degrabă, un ospiciu, acesta apare ca spaţiu de întâlnire a unor oameni cu reale probleme psihice; Locatarii azilului sunt individualizaţi de autor prin patologiile care strânse la un loc conturează un spaţiu al nevrozelor, al nesiguranţei, unde teama se instalează la orice pas şi din orice direcţie. Aceştia sunt individualizaţi prin acţiuni sau trăsături morale, care completează tabloul patologic, reunit sub auspiciile clădirii: portarul are o activitate hilară: „vâna muştele din gheretă după o metodă bine pusă la punct". Arhivarul îndosaria destinele tuturor celor care intrau în azil, anulând orice posibilitate de a păstra vreun secret nemărturisit; Ehoan, hingherul are o ură nestrămutată pentru oameni şi-şi dresează câinii pentru a ucide, antrenându-i pe manechinele din paie. Domnul Andrei, fost pilot, are reacţii comportamentale diferite, în funcţie de perioada zilei: dimineaţa e „vesel şi sclipitor", şi noaptea închis şi taciturn. Victor taie cuvinte din dicţionare formulându-şi discursuri fără sens, somptuoase dar greu inteligibile. Filip se tânguie mereu, povestindu-i, ori

[15] *Ibidem*, p. 30

[16] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 98-99.

[17] *Ibidem*, p. 99.

de câte ori are ocazia, lui Daniel Petric despre canarul său, ucis de o pisică adusă de Tuberculos. Leon, pe care cei din azil îl porecliseră Pişorcea, făcea mereu pe el. Călugărul enunţa mereu blasfemii la adresa oricui, chiar şi la a Divinităţii. Anton, fost judecător, are mania proceselor pe care le-ar organiza ad-hoc, ori de câte ori i s-ar da ocazia. Siminel, fost vidanjor, se plânge mereu de frig şi se încălzeşte vârându-şi sub haine, mereu, ziare. Cel mai dificil dintre aceştia, şi totodată cel mai rău este Mopsul. Pare a fi cel mai inteligent dintre locatarii azilului dar cu un caracter subliminal. Faptul că nu are dinţi şi scuipă când vorbeşte îi face pe cei din jur să se retragă din calea lui. Aceşti rataţi ai existenţei sunt conduşi pare-se de o Moaşă, căreia toată lumea îi poartă frică şi care intermediază toate evenimentele cheie ale acţiunii. Figura sa denotă duritate şi lipsă de feminitate: „Femeia grasă, cu părul puternic oxigenat, era Moaşa. […] Blondă, masivă, cu buzele violent rujate, ca nişte lipitori roşii, cu sânii mari, umflându-i provocator halatul…”[18]

Deasupra tuturor, se găseşte Bătrânul -personaj mai degrabă imaginat decât existent, stăpânul tuturor. Despre acesta vorbesc toţi, cu teamă, şi în şoaptă, dar nu l-a văzut nimeni.

Singurul despre care aflăm concret că îl întâlneşte şi ne dă de înţeles că are o altfel de legătură cu acesta, alta decât cea instituită cu ceilalţi locatari ai azilului, este însuşi Daniel Petric. El este, de altfel, singurul căruia i se permite intrarea în sala cu oglinzi, păzită, cu străşnicie, de Francisc, un fel de corespondent al Cerberului mitic”[19]: „În faţa uşii metalice se aşezase, îmbrăcat în halat alb, un cerber care, se vedea de departe, nu ştia de glumă. […] Avea ceva de imbecil puternic în stare să te strivească mângâindu-te.”[20]Acest Francisc păzeşte, de fapt, conform simbolisticii sale, poarta spre moarte. Sau dimpotrivă imposibilitatea de a merge înspre acolo a personajului Daniel Petric pentru că i se interzice să părăsească lumea cu care, se pare, nu şi-a încheiat încă socotelile?

Poate din acest motiv este evidentă alienarea personajelor sau identificarea lor cu un prototip: cel al supuşilor închişi într-un sistem fără ieşire şi care depind de o instanţă supremă, locuitoare a unui Rai nerevocat: „Sala toţi şi-o imaginau la fel […]”[21]Cu toate acestea, nimeni dintre cei prezenţi nu are certitudinea existenţei acestei săli, numită de Siminel ca „la Versaille”[22] Existenţa sălii, şi prin urmare a Bătrânului, le dă celor din azil încrederea în singurătatea controlată de cineva: Bătrânul, este asemeni unui Dumnezeu pe care-l simt prezent printre ei dar pe care nici măcar nu caută să-l identifice de teamă să nu fie cumva o plăsmuire a nevoii de a nu fi singuri. Pesemne că în momentul descoperirii unui astfel de adevăr, esenţa azilului ar fi devenit nulă. Curiozitatea nestăvilită a personajelor, este, din acest motiv, refulată însă într-o teamă de a înfrunta realitatea. O realitate care ar putea să nu le fie conformă plăsmuirii lor. Absenţa Bătrânului creează un soi de mister şi o stare de stabilitate, în vreme ce prezenţa lui palpabilă sau concretizarea inexistenţei lui ar desfinţa menirea azilului, cu tot cu locatarii săi.

Sculptorul intră şi el în jocul imaginaţiei, promovat de cei din azil dar caută cumva să ajungă în centrul sistemului după care se guverna azilul. Vede posibilă o întâlnire cu Bătrânul pe care o mărturiseşte celor din azil şi care intră într-un ritm al repetitivităţii. Toţi îl respectă, din acest motiv, şi până şi el începe să-şi manifeste această importanţă *sinequanon* pe care ştie conştient că n-o deţine dar pe care şi-o fabrică drept armă. Această armă devine şi mai

[18] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 117.

[19] Ana Ferrari, *Dicţionar de mitologie greacă şi română*, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragos Cojocaru, Dana Zamosteanu, Editura Polirom, Bucureşti, 2003, p. 25.

[20] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 310.

[21] *Ibidem*, p. 202-203.

[22] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 205.

puternică în momentul în care cei din azil află de vizitele făcute Bătrânului şi de pătrunderea lui în spaţiul interzis. În plus, toţi îl tratează cu respectul cuvenit unui mare artist.

În sinea sa, Daniel Petric ştie că nu merită aceste elogii dar nu se sfieşte să le primească şi chiar să uziteze de prezenţa lor. De aici poate şi denumirea de ,,om norocos" pe care i-o ataşează autorul, în titlul romanului, cu sau fără ironie gravă. Sigur că acest noroc se va disipa vizibil în acţiunile personajului de mai târziu. Anticalităţile sale şi perisabilitatea universului pe care şi-l construieşte din minciuni, închipuiri dar şi manipulare, îl vor declara un ,,antinorocos".

Explicaţia actelor sale este mărturisită oarecum chiar de personaj: ,,Soarta m-a ajutat să greşesc grav la o vârstă când alţii abia îşi julesc genunchii. […] Dar ziua aceea mă aştepta să mă împartă în două fiinţe, una care eram şi una care vroiam să par."[23] Prin urmare, destinul pare să fie cel care monitorizează traseul sinous pe care se va orienta Daniel Petric, după descoperirea din cimitir, asta până la un punct: ,,Ducându-mă înlăuntru, destinul mi-a arătat ce era necesar [..] Iată că personalitatea sa devine duplicitară, fiecare faţă a acestei duplicităţi izbucnind după caz. Masca aceasta a bunăvoinţei îi conferă însă privilegii neaşteptate şi devine chiar un scut al autoapărării. La spital mărturiseşte că i-a tratat pe medici cu duritate până a înţeles că poarta de ieşire de acolo este obedienţa, şi le câştigă simpatia, realizându-le portretele. Personajul motivează comportamentul său duplicitar: ,,am înţeles mai limpede că nu puteam trăi ca o fiară neîmblânzită, în conflict cu toată lumea, şi că mă purtasem ani în şir fără noimă, răzvrătindu-mă pe faţă cînd puteam să obţin ceea ce doream, mult mai uşor şi mai sigur prin viclenie, părând smerit şi supus. Am descoperit astfel, singur, ipocrizia."[24]

În acelaşi mod va proceda şi la şcoala de Belle Arte: ,,îmi pot îngădui să recunosc că m-am purtat şi la Şcoala de Belle Arte ca un potlogar, […] Totul e, am râs în sinea mea atunci, să nu fii lipsit de metodă"[25] sau la închisoare: ,,Am început să-i tratez pe gardieni ca pe nişte oameni importanţi şi, când am avut prilejul, i-am arătat directorului închisorii un respect ieşit din comun, ccea ce i-a atras atenţia asupra mea."[26]

Este sesizabilă aşadar nu doar duplicitatea personajului cât şi agilitatea acestuia de a se situa mereu în centrul evenimentelor şi întotdeauna lângă liderii Puterii. Acţiunile sale prind putere atunci când descoperă esenţa azilului. Acest spaţiu este o carceră din care nimeni nu poate să scape, nici măcar sculptorul. Mirajul lui îi atrage, paradoxal, pe toţi într-un cerc al închipuirilor şi al imaginarului fantezist. Până şi aşezarea lui între un cimitir marin, o mlaştină şi un cătun izolat reprezintă un drum fără întoarcere cu o singură poartă: cea pe care se intră. Nici acţiunile ce se petrec în interiorul acestuia sau în proximitatea lui nu pot fi din alt registru. Se organizează vânători de cerbi, dar într-un alt context decât cel al unei vânători propriu-zise, care trec de limita macabrului: ,,Propriu-zis nu era vânătoare, ci un măcel murdar."[27]

Am crede, la un moment dat, că acest spaţiu al damnării va primi purificarea, o dată cu incendiul izbucnit în spatele azilului: ,,gonind flăcările ca pe-o turmă roşie, înnebunită, situaţia ameninţa să devină critică.[28]" Nici măcar acesta nu va mişca ordinea unui spaţiu guvernat parcă de un Dumnezeu absent. Purificarea prin foc este departe de a anula simbolistica şi destinul acestui univers închis. Fumul ,,înnecăcios şi înţepător" ce pătrunsese pe coridoarele clădirii, semănând panica între cei prezenţi şi mărturiseşte parcă refuzul de a curăţa acel loc, refuzul de a-l sacraliza, atâta timp cât cei care coabitează aici trăiesc în cele

[23] *Ibidem*, p. 27.

[24] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 56.

[25] *Ibidem*, p. 58.

[26] Octavian Paler, *Op. cit.*, p.101-102.

[27] *Ibidem*, p. 88.

[28] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 296.

mai cumplite dintre păcatele obşteşti. Închistaţi astfel între păcatele, a căror povară şi-o poartă inconştienţi, locatarii azilului sunt salvaţi din incendiul care ameninţa să mistuie azilul ca un foc purificator, semn că drumul spre mântuire le fusese categoric refuzat şi cu certitudine interzis.

Singura prezenţă umană care pare să anuleze imaginea deja perimată a azilului, este Laura, un personaj superior celor desfăşurate deja în galeria romanului. Rafinamentul acesteia, şi poate chiar aura ei misterioasă îl fac pe Daniel Petric să resimtă faţă de ea o atracţie puternică ce se transformă, pe parcursul evoluţiei epicului, în iubire, totuşi nemărturisită. Este singurul moment din desfăşurarea romanului în care personajul se umanizează, are sentimente şi conştiinţă: ,,totuşi am simţit, pentru prima oară, o căldură care mi-a dezvăluit un adevăr surprinzător, că apariţia iubirii nu e un proces, e instantanee, aşa cum cred că e clipa morţii; că dragostea apare ca orice mare idee, fiind o ţâşnire de undeva din întunericul nostru."[29]

Laura are curajul de a se revolta împotriva unei stări impuse, fără a se gândi la consecinţe. De aici si superioritatea personajului în raport cu Daniel Petric. Acesta însă nu poate concepe ca cineva să-l scoată din mediocritatea în care se scufundă voit şi nu conştientizează; Nu poate renunţa la statutul oferit în azil pentru că aici are, în sfârşit un destin: al artistului deţinător al adevărului suprem, conferit de relaţia pe care o are cu Bătrânul, şi care inspiră tuturor celor din azil teamă şi respect.

Justificarea sa este însă afirmată în răspăr: ,,Vroia să mă vâre din nou în cuşca mediocrităţii mele, să mătur de-acolo toate cojile viselor mele, să renunţ la tot, să-mi vâr nasul ca într-o murdărie în adevărul meu jalnic, să nu-mi pierd timpul în sălile cu oglinzi, şi de ce? cum de ce? Ca să respectăm adevărul, domnule Daniel. E neplăcut dar îţi ajunge şi o singură oglindă ca să vezi cine eşti, de fapt: un ins oarecare."[30]

De aici şi drama personajului: să renunţe la minciuna care-i conferă un statut şi care-i fusese scut al destinului în diferitele circumstanţe în care fusese nevoit să apeleze la aceasta sau să coboare în adevăr pentru a-şi pecetlui aşadar mediocritatea şi superficialitatea, toate ca zălog în faţa iubirii consimţite: ,,Ar fi vrut să fiu undeva o mediocritate oarecare, numai să fiu o mediocritate adevărată? Să mă înăbuş în adevărul meu, în destinul meu îmbâcsit şi strâmt?"[31] Dezumanizarea personajului atinge cota maximă în momentul în care enunţă: ,,În realitate nu mă zguduise moartea femeii pe care o iubisem ci moartea femeii care mă iubise! Simţeam moartea Laurei ca pe o nedreptate care mi se făcuse mie! Mă socoteam pe mine o victimă, condamnând-o pe Laura care mă obligase la singurătatea mutilate de a fi cu ea în absenţa ei."[32]

Din nou totul se răsfrânge la „eul" absolut. Daniel Petric regretă moartea Laurei în măsura în care aceasta îl marcase profund, transformându-l într-o victimă, reducându-i aspiraţia spre ascensiune… o nedreptate împotriva propriului său sine. Egoismul şi egocentrismul personajului iau accente groteşti atunci când afirmă că Laura este vinovată pentru că-l forţase, prin moartea ei, la singurătatea mutilată obligat să o perceapă şi să o trăiască, în absenţa ei. Nu îl doare moartea Laurei cât îl zguduie neputinţa de a fi la înălţimea acestei drame, ce culmină în sinea sa cu o ,,biată părere de rău". Drama sa se măreşte şi devine incontrolabilă atunci când observă că bătrânii din azil îl evită, desconsiderându-l şi acuzându-l, direct, de moartea Laurei. Alege drept armă menită să regândească şi să reconfigureze poziţia bătrânilor faţă de el, retragerea în tăcere, dar care nu are, pare-se

[29] *Ibidem*, p. 270.

[30] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 400.

[31] *Ibidem*, p. 401

[32] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 417

finalitate. Aura artistului o depăşeşte pe cea a individului care relaţionează cu cei din jur. Trăieşte cu convingerea că bătrânii şi aşezarea lor întru eternitate depind de el. Ştie că are acest atuu şi uzitează de importanţa lui. Dar nu este suficient pentru ca lucrurile să conveargă în direcţia stabilită de el. Înţelege că nu se poate împotrivi relaţionării cu aceştia, urându-i dar în acelaşi timp având nevoie de prezenţa lor. Singura consolare rămâne pentru el sala cu oglinzi, spaţiu în care-şi proiectează importanţa si grandomania. Atitudinea de respingere şi dezacord a bătrânilor faţă de el se adânceşte în momentul în care îi anunţă de dispariţia Bătrânului. Declinul azilului şi al locuitorilor lui abia începe. Vrând să ucidă o certitudine, prin acest gest, sculptorul îşi ucide, de fapt, propriul rost. În lipsa Bătrânului nu mai interesează pe nimeni nemurirea conferită de sculptarea pietrelor funerare.

Dinu este cel care îi atrage atenţia asupra actului său necugetat: „Te-ai jucat cu lucruri cu care în general nu te poţi juca nepedepsit.”[33]La un moment dat, spre finalul romanului, asistăm la o mărturisire fascinantă: „Dacă nu mă trezea ajungeam poate la sfârşitul visului, însă a ciocănit în somnul meu ca într-un ou până l-a crăpat.”[34] Schimbare de locaţie şi, în acelaşi timp, câteva semne de întrebare pe care le sugerează însuşi personajul. Departe de azil, în camera austeră, oferită de meşterul de cruci, este deranjat de bătrâna mama a acestuia şi trezit, dintr-un lung somn; Romanul se încheie ezitant: „Sau visez încă? Dar atunci cine bate?”[35] Finalul deschis şi interpretare liberă, am putea conchide… Ajunge Daniel Petric în azil sau ne aflăm în faţa unui vis mărturisit în acel „Caiet de vise”? Câte interpretări, atâtea chei de a deschide şi analiza romanul… Nu suntem constrânşi să vedem un singur final…

Analizat, în esenţa lui, prin raportare la social, romanul se vede a fi o transparentă frescă a anilor ’80, având la bază ideile şi „obsesiile germinative (singurătatea, iluzia, vina, teroarea)”[36]. Autorul găseşte astfel un prilej cu care curajul de a denunţa ororile unui sistem abuziv, viciat de numeroase reduceri la tăcere este enunţat curajos, prin destinul lui Daniel Petric, acest om denumit, ironic „norocos”, un posibil avatar[37] al scriitorului şi, totodată, al omului Paler.

Nu avem în faţă, după cum ne-am fi aşteptat, un luptător antităcere, pentru libertatea convingerilor şi a existenţei, ci un exemplar croit după chipul şi asemănarea creatorilor acestui sistem. Introspecţia este, cu atât mai puternic construită, cu cât personajul ales înnoată în negativism şi defecte. Un personaj aflat la polul opus ar fi creat cel mult apreciere pentru lupta sa. Acest Daniel Petric enunţă, ca un strigăt de neoprit, degradarea şi superficialul, mult mai bine decât ar fi putu-o face opusul său, stăruitor în perfecţiune şi combatant puternic în faţa unei realităţi nesuprimate. Prin existenţa sa pot fi obiectivate toate neajunsurile şi problemele grave ale Sistemului. Pentru a pune pe tapetul istoriei această realitate diformă, autorul se vede obligat să apeleze la nişte artificii literare. Nu poate să enunţe şi să denunţe realitatea ştiind că astfel romanul său ar rămâne nepublicat şi necitit, făcând, în plus, şi obiectul unui grav delict împotriva bunei funcţionări a legii şi a statului. De aici şi decizia de a striga aceste realităţi fără a o enunţa direct, ci în baza unui „caiet de vise”, deţinut de sculptorul Daniel Petric, exemplar fidel al acestei societăţi damnate.

Coborând în transparenţa oniricului şi a consecvenţei epice, acest om norocos trăieşte şi actează conform „principiilor” stabilite de o societate îmbolnăvită de morbul degradării, în care sacrul îşi pierde orice valenţă iar profanul urcă şi coboară destine şi caractere. Niciunul dintre personajele romanului nu a fost creat pentru a declara împotriva sistemului ci, mai

[33] *Ibidem*, p. 443.

[34] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 482.

[35] *Ibidem*, p. 483.

[36] Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicţionarul scriitorilor români* (M-Q), Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 265.

[37] Daniel Cristea-Enache, *Ultimul Paler*, [în] „Revista Românească”, nr. 48, 2007, http://www.romlit.ro/ultimul_

Paler

degrabă, pentru a-i exalta greşelile şi defectele. Nu putem astfel trasa o graniţă între personajele aşa-zis pozitive şi cele negative căci ar fi cu neputinţă o astfel de clasificare.

Dacă este să-l condamnăm pe Daniel Petric, o putem face cu toată convingerea, căci acesta este un produs al sistemului, aproape o maşinărie care acţionează la impulsuri, instincte şi pornire, deşi ştim că are conştiinşă şi discernământ. Dacă e să-l apărăm, lovind de această dată în metehnele mediului ce l-a creat, personajul şi-ar pierde din importanţă şi ar devein inert, întrerupând astfel pulsul realităţii. Fără să putem afirma, cu certitudine care ar fi cheia de decodare a romanului, ne rămân două puncte de reper: Un sculptor ratat social şi sentimental îşi visează în locuinţa austere, din curtea cioplitorului de cruci un destin în care devine un erou de conjuncture ce tine frâiele unui azil, ajungând din simplu invitat-oaspete al locului la conducerea lui, prin manipularea minţilor bătrânilor decrepiţi coabitanţi ai azilului.

Pe de altă parte, Daniel Petric devine corespondentul şi emblema unei societăţi certate, vizibil, cu moralul, cu altruismul, cu responsabilitatea şi curajul, dar mai ales cu libertatea individului…devenind purtător de cuvânt al sistemului anterevoluţionar, instaurat în spaţiul românesc antedecembrist. Privit din aceste două unghiuri romanul, *Un om norocos*, trimite spre aceeaşi concluzie… În spaţiul damnat al unui sistem închis, privarea de libertate şi anularea conştiinţei sunt arme cu care se neutralizează existenţa iar halucinaţia, visul, realul şi irealul îşi dau mâna în semn de coabitare.

Tot ceea ce rămâne de făcut este să pactizăm cu personajul, fără a-l judeca în afara mediului ultragiat ce l-a creat, şi al cărui produs este. Varianta sa pozitivă ar fi atentat serios la transparentarea universului proiectat *de facto* şi *de jure*. Personajul nu are greutate decât în măsura în care i se conferă calitatea de exponent prezentând „lecţia existenţială a iluziei ca motivaţie tragică a umanităţii”[38]. O dată anulată, această calitate, romanul îşi pierde greutatea şi libertatea de a vedea dincolo de ceea ce s-a scris despre Epoca de Aur. Ori autorul tocmai acest pas a încercat să-l evite…

BIBLIOGRAFIE

1. Crihană, Alina, *Naraţiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică postotalitară*, [în] „Revista Transilvania”, nr. 3/2013, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic Transilvan, serie nouă, Anul XLI (CXLV)
2. Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Editura Corint, Bucureşti, 2007
3. Cristea-Enache, Daniel, *Ultimul Paler*, [în] „România Literară” Nr. 48, 2007, http://www.romlit.ro/ultimul_paler
4. Ferrari, Ana, *Dicţionar de mitologie greacă şi română*, traducere de Emanuela Stoleriu, Dragos Cojocaru, Dana Zamosteanu, Editura Polirom, Bucureşti, 2003
5. Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2*, Odile Jacob, Paris, 1991
6. Micu, Dumitru, *Istoria Literaturii române, De la creaţia literară la postmodernism*, Editura Saeculum. I. O., Bucureşti, 2000
7. Paler, Octavian, *Un om norocos*, Prefaţă de Mircea Iorgulescu, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

[38] Ileana Alexandrescu-Voicu, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iaşi, 2008

8. Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până astăzi*, Editura Univers, București, 1981
9. Pruteanu, George, *Octavian Paler*, [în] revista „Dilema”, nr. 182, 5 iul. 1996, http://www.pruteanu.ro/ CroniciLiterare/182paler-jum.htm
10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura David. Litera, București, Chișinău, 1998
11. Simuţ, Ion, *„Variante la un autoportret”*, Prefaţă la Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Polirom, Iaşi, 2010
12. Sorescu, Marin, *Uşor cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985
13. Toma-Damşa, Maria, *Amprente… Octavian Paler şi gândirea filosofică*, Editura Casa Cărţii de Știință, Cluj-Napoca, 2009
14. Voicu-Alexandrescu Ileana, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iaşi, 2008
15. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români (M-Q)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Editura Albatros, 2005

2000-2003. THE CRITICAL RECEPTION OF MIRCEA IVĂNESCU'S POETRY

Diana Dan, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu- Mureș

Abstract: In the Romanian literature, framing Mircea Ivănescu's poetry in a stream of literature cannot be done accurately. Mircea Ivănescu is a complex poet, which offers a new formula of writing poetry: the games of poetry. The poetry is for the poet, the one who speaks of inner reality using the right words. His poetry opens a new chapter in the romanian literature, writing intellectualist poems, poems of remembrance, poems of everyday reality. The tone used is a common one, as the language of the time, apparently humanized. The technique used is intertextualism.Therefore we looked over 2000 until 2003 to see how is seen his poetry trought critical eyes and to find out what is his place in the course of literature.

Keywords: inner reality , reality, intertextualism, common tone, originality.

Anii 2000 aduc o redescoperire a fenomenului mirceaivănescian, o reevaluare, o revizuire asupra receptării critice a operei poetice. Un fenomen neobișnuit se petrece cu poetul care, nu demult, era privit cu scepticism, considerat mai degrabă un prozator. Acesta păşeşte timid dintr-un con de marginalitate spre prim-planul acțiunii. Revenirea este de-a dreptul ciudată, mai ales că Mircea Ivănescu publică foarte puțin în acești ani. În schimb, critica îl adulează, iar formula sa poetică produce emulație în rândul tinerilor poeți.

Trecerea dinspre marginalitate spre centralitate este privită de Rodica Braga ca o trecere de la somnul nepăsării spre o conștiință trează, trăire simțită de poetă în momentul răspunsurilor pe care i le oferea provocării poetului, de a lucra împreună la un volum.

Generația anilor 2000, considerată superficială, simte sensul adevăratei profunzimi. Poezia mirceaivănesciană oferă exemple de trezire a conștiinței, de profunzime. Exercițiile propuse de poet prezintă fiecare în parte câte o oglindă în care se poate observa atent fragilitatea ființei umane. Adevăr ascuns sub diferite umbre, dar care oricum iese la suprafață, chiar și atunci când te aștepți mai puțin.

Suferințele, neputințele aflate, precum am redeschide acea cutie a Pandorei în fiecare zi, ne oferă un exemplu a ceea ce suntem de fapt.

Lecția de viață propusă de poet în versurile sale este, din perspectiva noastră, una a respectului de semeni și a respectului de sine. Neputințele celorlalți sunt privite ca neputințe proprii, din care ai mereu ce învăța. Implicarea necondiționată în vâltoarea vieții prin trăirea intensă a ei, prin redescoperirea sensurilor sale, presupune o trezire în conștiință a ceea ce se definește a fi viața. Această lecție de viață este descoperită de noi în versurile poetului.

Anul 2000 este marcat de articolul *Mircea Ivănescu* – „*La aniversară*" al Cristinei Nițu, publicat în revista *Contemporanul*. Prin acest articol se aduce un omagiu poetului la împlinirea vârstei de 69 de ani.

Considerat a fi o personalitate enciclopedică, este trecut în revistă faptul că poetul repetă aceeași formulă propusă încă de la debutul său, motiv pentru care a stârnit oboseală criticilor la un moment dat. S-a spus că este un poet monoton, dar care, în fond, nu prezintă

decât o monotonie aparentă, notează Cristina Nițu. Mircea Ivănescu este poetul ce rescrie mereu același „poem original", folosindu-se de o metodă subtilă, aflată sub aura melancoliei.

În anul 2001 singurul articol apărut, în periodicele vremii, este un omagiu adus lui Mircea Ivănescu cu ocazia zilei sale de naștere. Revista *Observator cultural* punctează la ceas aniversar importanța scriitorului care „prefațează" postmodernitatea literară de azi. Printre trăsăturile enumerate se aduce în discuție contribuția la „recuperarea narativității în poezia autohtonă din partea a doua a anilor '60 și din anii '70", se evidențiază că scrie „proză în versuri", desfășurări epice ample sub formă de povești, povestiri și amintiri. Emblema poetului este considerată a fi personajul mopete.

În acest articol este publicată motivația Asociației Scriitorilor Profesioniști din România – ASPRO, la solicitarea Comitetului Nobel al Academiei Suedeze, unde poetul a fost nominalizat pentru premiul Nobel, alături de Gellu Naum și Paul Goma, în anul 1999. Motivația aduce în discuție calitatea de pionier al postmodernismului în Europa Centrală și de Est, amintește de debutul poetului din 1968, la vârsta de 37 de ani. Poetul este cunoscut pentru faptul că abandonase „moda metaforică, în favoarea direcției descriptive și narative a poeziei anglo-saxone"[1] iar articolul vorbește despre influența sa asupra poeților români ai anilor '80 și '90.

O caracterizare dată poemelor mirceaivănesciene se realizează prin apropierea acestora de maniera proustiană, ele fiind compuse asemenea unei „Odisee" a sensibilității contemporane: „Poemele lungi ale lui Mircea Ivănescu compun un fel de «Odisee» a sensibilității contemporane, asaltate de oameni și de obiecte, dar nu mai puțin răsfrântă asupra emoțiilor și a vieții interioare, într-o manieră pe care critica a considerat-o în repetate rânduri «proustiană»".

În anul 2003 apar un număr de nouă articole în revistele de specialitate și două cărți despre Mircea Ivănescu. Putem afirma că acest an este un an productiv din punctul de vedere al receptării critice. Ce considerăm că merită să atragă atenția este contribuția, în acest sens, a lui Matei Călinescu, care aduce în prim-plan câteva aspecte noi, nemaiabordate de critica mirceaivănesciană, alături de monografia realizată de Al. Cistelecan, prima monografie despre opera lui Mircea Ivănescu, precum și apariția unui val de „tineri" critici, printre care amintim contribuția Ralucăi Dună sau a lui Victor Marian Buciu, care abordează lirica poetului și propun viziuni ce completează tabloul creat poetului până acum.

Aducem în prim-plan articolul lui Matei Călinescu despre *Poezia lui Mircea Ivănescu*, publicat în revista *Apostrof* . Acest articol pune față în față asemănări ale poemelor lui Mircea Ivănescu cu scrieri ale lui Mallarmé, Kierkegaard, găsind o altfel de abordare sub condeiul profesorului de literatură comparată.

Matei Călinescu consideră că ecoul mallarmean are răsunet în poezia lui Mircea Ivănescu prin atmosfera modernă, prin jocul alternativ al lui „noi" cu „eu", printr-o obsesivă revenire la meteorologie, cu preferința pentru anotimpul iarna.

Poezia lui Mircea Ivănescu se evidențiază prin crearea unei atmosfere specifice, asemănătoare cu cea găsită de poet în lecturile îndrăgite, cu elemente din atmosfera cotidiană contemporană cunoscută și nouă tuturor.

Anotimpul preferat al poetului, din perspectiva lui Matei Călinescu, este iarna, descrisă ca aducând „ninsori infinite, zăpezi viscolite, ploi amestecate cu ninsoare, înghețuri ce afectează și stările de spirit (o melancolie geroasă), zăpezi și iarăși zăpezi, albe, orbitoare, murdare"[2], o viziune nu atât de diferită pe cât pare de cea a lui Mallarmé.

[1] - *Mircea Ivănescu – 70*, în „Observator cultural", 2001, nr. 57, p. 13
[2] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu (I)*, în „Apostrof", 2003, nr. 3, p. 4

Matei Călinescu consideră jocul elementul de bază al poeziei mirceaivănesciene. În explicarea ideii sale pornește prin citirea în paralel a volumului *Commentarius perpetuus*, volum publicat în colaborare cu poeta Rodica Braga, și a *Jurnalului seducătorului* de Kierkegaard, fapt care îi produce o mai bună înțelegere a statutului dublu ficțional al scrierii lui Mircea Ivănescu, afirmând despre poezia acestuia următoarele: „Ne aflăm aici în fața unui joc amețitor de ironii în ironii, de procedee în procedee și de măști sub alte măști, un joc care sugerează un paradox filosofic clasic, regresul infinit. Acest joc, în varianta lui lirică, e în bună parte definitoriu pentru poetica și poezia lui Mircea Ivănescu”[3].

Criticul constată faptul că termenul de „commentarius perpetuus” se întâlnește și în opera lui Kierkegaard care, la fel ca și Mircea Ivănescu, avea pasiunea pseudonimiei.

Ipostaza de seducător sedus pe care poetul o joacă i se pare lui Matei Călinescu ca fiind preluată de la Kierkegaard. Poetul nu este interesat de numărul cuceririlor, ci de a juca rolul sedusului, pentru a seduce mai profund. Acest joc îl transformă în inițiatorul și realizatorul seducției, având parte de o trăire intensă. Mircea Ivănescu îi pare criticului un „seducător sedus”: „Mircea – Ivănescu – cel – din - scris izolează din poetica kierkegaardiană a seducției momentul seducătorului sedus, sedus până la urmă de el însuși, dar totdeauna începând cu diferite personaje feminine – zeițe, logodnice, prințese din basme sau zâne, eroine de roman, adesea roman polițist – sedus și abandonat și întorcându-se mereu la sine”[4].

În cel de al doilea articol al lui Matei Călinescu despre *Poezia* lui Mircea Ivănescu se vorbește despre capacitatea poetului de a se răsfrânge în alte ființe privite, în care își regăsește propriul chip, precum l-ar privi în niște oglinzi. Prin acest joc de reflecții criticul vorbește de „paralelismul între el și eu”: „Să remarcăm paralelismul între «el» și «eu» (la care mai putem adăuga «noi»-ul cu sens singular personal, despre care am mai vorbit, și care reapare și în Commentarius [...], ca și «tu»-ul dialogului cu sine, aproape la fel de frecvent ca și «tu»-ul adevăratei persoane a doua)”[5].

Matei Călinescu observă că, prin tehnica lui, Mircea Ivănescu prozaizează liricul și liricizează prozaicul, într-o nuanță autoironică și ironică, precum în ciclul *mopeteiana*. El respectă principiul poetic simbolist-modernist, care spune că în poezie nu se povestește, pentru că poetul nu spune povești, ci descrie doar cadrul posibil al unei narațiuni dintr-un film unde nu se întâmplă nimic: „Dar poetul nostru nu spune nici el povești, doar descrie cadrul unei posibile narațiuni, cu personaje prinse parcă într-un film de câteva minute (durata lecturii poemului) în care nu se întâmplă nimic”. În acest caz se găsesc elemente asemănătoare cu observația făcută de I. Negoițescu, care considera poemele mirceaivănesciene ca fiind evocarea unor „stări epice”, ale unor situații epice din cotidianul brut. Dacă la Călinescu se vorbește de descrierea unor stări epice, I. Negoițescu consideră că aceste stări sunt narate.

Din perspectiva lui Călinescu, tehnica lui Mircea Ivănescu constă în a „înfățișa stări epice”, nu în a le evoca: „O ilustrație a acestor tehnici de a înfățișa «stări epice» ca, de fapt, stări afective și proiecții ale unui sentiment de intensă singurătate”.

Despre figura lui «mopete», Călinescu susține că este o figură autobiografică, având elemente apropiate de creațiile lui Eliot și Ezra Pound, realizând o autoscopie. Oprindu-se asupra numelui, criticul notează: „Numele *mopete* (care, s-a sugerat, ar putea fi o anagramă a cuvintelor poet/ poem) derivă de fapt, după cum mi-a comunicat autorul însuși, pe vremea când scria acest ciclu și când îi mai sugeram și eu câte un nume, v. înnopteanu, bunăoară, pentru câte un amic comun care trebuia să-și facă apariția în serial, din termenul geologic și vulcanologic de «mofete» sau «mofetă», luat din franceză care, la rându-i, l-a luat din italiană

[3] Ibidem, p. 5
[4] Ibidem, p. 5
[5] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu (II)*, în „Apostrof”, 2003, nr. 4, p. 4

(moffeta, de la muffa, însemnând «mucegai»). «Mofette» în franceză (după micul Robert) are sensul «emanație de gaz carbonic rece, consecutivă unei erupții vulcanice»; e un gaz nociv, pe care Candrea îl înregistrează în românește ca «mofetă», cu explicația: «orice gaz ce nu poate fi respirat». Tot în franceză, «mofette» mai desemnează și un animal, un fel de dihor rău mirositor [...] Asociațiile sunt deci neplăcute, dar schimbarea fonemului «f» și «p» neutralizează acest efect conotativ". Ceea ce este interesant e faptul că acest cuvânt poate suferi asociații fonice interesante, cu toate că e o invenție proprie a poetului: „Aș zice că «mopete» are asociații fonice mai degrabă comice, simpatic-comice; mai are meritul că e un cuvânt inventat, unic, fără asociații denotative sau etimologice imediate și, cum am văzut, cu posibilități de a fi citit anagramatic, ceea ce l-ar înnobila"[6]. Ceea ce este clar și de reținut este faptul că acest nume aparține total lui Mircea Ivănescu .

Prietenii lui Mopete sunt apropiații din realitatea cotidiană, între care Mircea Ivănescu se învârtea, de aceea se observă ușurința cu care poetul le realizează portretele. Bruna Rowena, tânăra Nefa, prietenul tatălui lui Vasilescu, „care în vacanță la mare se joacă cu mingea pe plajă, ca eseistul i. negoescu, ca el midoff, ca gogo zagora" și dr. Cabalu, care îi provoacă o mare invidie lui mopete pentru că stătea la masă «cu o zeiță cu bucle roșcate», v. înnopteanu erau

cunoștințe apropiate poetului, le știa firea. Matei Călinescu cunoaște adevăratele nume ale personajelor, pe care consideră că nu e momentul a le face cunoscute, deși face ceva aluzii la unele asemănări între ceea ce făceau personajele și ceea ce făceau prietenii lui Mircea Ivănescu în realitate.

Pentru Matei Călinescu, Mircea Ivănescu este un scriitor ocazional, evidențiindu-se prin abilitatea sa de a scrie ușor în orice situație. Acest aspect este evidențiat prin pariul pe care scriitorul îl face cu Nichita Stănescu, pariu pe care îl duce la bun sfârșit într-un timp scurt.

Alex. Ștefănescu în articolul său despre Mircea Ivănescu nu aduce noi interpretări, ci reproduce ceea ce a mai scris despre poet, în recenziile trecute. Ne aduce în prim-plan opinia sa despre discursurile prozaice, alcătuite prin renunțarea la artificii, la imagini poetice, folosind tehnica evocării. Criticul observă faptul că poetul evită să-și declare în mod direct sentimentele, asigurându-și cititorii că nu vorbește serios, ci doar își imaginează. Cu toate că aduce în discuție principiul care spune că nu e bine să povestești în poezie, scriitorul nu îl respectă, susține Alex. Ștefănescu.

Pentru Alex. Ștefănescu, poezia mirceaivănesciană ia o înfățișare aproape de realitatea trăită, poetul inventează personaje pe care le urmărește în momentele cele mai banale. Poetul își ironizează personajele fără milă, astfel încât cititorul, în schimb, ajunge a le îndrăgi.

Opiniile prezentate de Alex. Ștefănescu sunt diferite de ale lui Matei Călinescu. Printre acestea am surprins următoarele aspecte: poveste/ descriere, imagine a realității/ realitate concretă, evenimente/ sentiment, ironie/ acceptare.

Raluca Dună consideră că singura temă abordată de poet de la primul său volum până la ultimul este „imposibila reîntoarcere în paradisul timpului (interior) pierdut – fie că e vorba de copilărie, de o făptură isoldică sau de simplitatea unei clipe «adevărate», netrucate de imaginație, memorie ori literatură"[7]. Monotonia, pe care o transmit versurile mirceaivănesciene, nu este decât o camuflare a discreției și a seducției, iar unitatea, unicitatea se naște din structura circulară, continuă a poemului.

[6] Ibidem, p. 5
[7] Raluca Dună, *Despre „poezia adevărată"*, în „Luceafărul", 2003, nr. 31, p.4

În maniera în care Raluca Dună concepe principiul continuității în poezia mirceaivănesciană se observă similarități cu observațiile și constatările lui Ilie Constantin. Acesta pune poezia poetului sub emblema cercului, a continuității, în care se păstrează același ton egal. Constanța cu care poetul își respectă formula nu aduce nici evoluție, dar nici scădere în reprezentarea ei: „Întru- adevăr, tonul liric al lui M. Ivănescu rămâne neverosimil de egal! Ai senzaţia că toată cartea [...] a fost scrisă într-o singură zi, de nu cumva asistăm încă, uluiţi, la elaborarea ei... Cercul – obsesie a stihurilor sale – poate fi luat ca emblemă a profilului poetic meivănescian: în orice punct ţi-ai opri ochiul, întâlneşti aceeaşi stare de spirit, aceeaşi lume, aceeaşi înălţime ideatică”[8].

Poetul propune discursuri care forțează gustul cititorul și-l modelează în mod firesc, susține Ilie Constantin.

Pentru Raluca Dună, poemele lui Mircea Ivănescu sunt un fel de discurs dublu, o împletire între elemente contrastante, dar care sunt redate de aceeași voce, a autorului, care nu se schimbă, rămâne neschimbată indiferent de personajele care apar, alcătuindu-se „discursuri în discursuri sau povestiri în povestiri, un fel de cutii rusești”: „Poemele sunt adesea un amestec fin de lirism, livresc, ironie și autoironie, ludic și teatralitate amuzantă, de emoție autentică și elaborare atentă. Un fel de discurs dublu, realist-vizionar, entuziast-plictisit, anodin-oniric, melancolic-zbuciumat, prozaic-metaforic”[9].

Pentru Ilie Constantin, ceea ce conferă forța poeziei mirceaivănesciene este capacitatea poetului de a nota gesturi puțin importante, de-a dreptul simple la prima vedere, dar care ascund o nebănuită profunzime: „Forța lui Mircea Ivănescu este aceea de a nota gesturi puțin importante, la prima vedere, dar ale căror ecouri interioare sunt nebănuite”[10].

Lirismul autentic mirceaivănescian se naște din profunzime, susține Raluca Dună. Poetul se folosește de căi ocolite precum „metoda narațiunii, a anodinului cotidian, a biografismului” în a se exprima, pentru că se simte neputincios în a reda „exprimarea nudă”. Trăirile surprinse de poet nu sunt spuse direct, ci sunt îmbrăcate în „parabole, povești, discursuri, peisaje, prin inventarea unor scene și personaje”.

Multitudinea parantezelor folosite de poet presupune, pentru Ilie Constantin, o serie de oglinzi care se deschid și se închid, oferindu-i, astfel, șansa cititorului de a pătrunde și a ieși din diverse lumi: „Fabuloase şi nenumărate paranteze ritmează poemele lui M. Ivănescu. Lumea poeziei sale se petrece, tipografic vorbind, între paranteze verticale alternate de altele orizontale. Lumi întregi se ivesc şi dispar între aceste paranteze-oglinzi, deschizându-se şi închizându-se”[11].

Întrucât versurile poetului nu respectă nici forma și nici conținutul unei poezii clasice, poezia sa este un altfel de poezie. O altă trăsătură observată de Raluca Dună se referă la ambiguitatea versurilor ce prezintă diferite scene, umbre din realitatea poetului: „M. Ivănescu este un liric ambiguu și un livresc ambiguu, un Hamlet (actor, personaj, regizor, spectator) înscenând nesfârșite reprezentații de umbre, în care, de fapt, nu se joacă decât pe sine și propria dramă a singurătății”[12].

Despre încadrarea poetului în rândul unui curent literar nu poate fi vorba, susține Raluca Dună, deoarece poetul cuprinde un mănunchi de trăsături, preluate de la fiecare curent, fiind un poet special: „În literatura română, Mircea Ivănescu ocupă un loc cu totul special: este unul dintre puținii poeți români care sunt și moderni și postmoderni, și lirici și livrești, și autentici și clasici și inovatori. Maniera sa este inconfundabilă, iar «influențele» livrești nu

[8] Ilie Constantin, *Adâncimea suprafețelor*, în „România literară”, 2003, nr. 44, p. 12
[9] Raluca Dună, *op. cit.*, p.4
[10] Ilie Constantin, *op. cit.*, p. 12
[11] Ibidem, p. 13
[12] Raluca Dună, *op. cit.*, p.4

întunecă tulburătoarea «lumină serală»: poezia lui Mircea Ivănescu este cu siguranță unul dintre ceasurile care măsoară timpul poeziei române contemporane”[13].

O interpretare interesantă despre poezia lui Mircea Ivănescu o propune Bogdan-Alexandru Stănescu. El vede în extensia, în dezvoltarea tentaculară a poeticii, termeni sinonimi cu poezia mirceaivănesciană: „Conceptul cheie în cazul poetului retras în Sibiu ar fi extensia, dezvoltarea tentaculară a poeticii cu fiecare cuvânt scris, narativitatea de factură anglo-saxonă”[14].

Obsesia timpului originar este cheia poeticii lui Mircea Ivănescu, susține Aurel Pantea. În acest fel imaginarul este surprins în diversitatea de chipuri ale lui Cronos: „În toate cărțile sale de poezie apare cu pregnanță obsesia unui timp originar, întrezărit ca o promisiune fugară cu fiecare nouă situație poetică. Strategiile de construcție a poemelor […] devin în consens cu cele spuse mai sus, un model de căutare și, în același timp, provocare a unui asemenea timp originar”[15].

Apariția volumului *Aceleași versuri*, publicat de editura Dacia, în 2002, este făcută cunoscută prin recenzia Ralucăi Dună, care pune în discuție câteva aspecte interesante cu privire la acest volum. Despre acest volum aflăm că este compus din versurile publicate în presa ultimilor ani de Mircea Ivănescu, adunate de poeții sibieni D. Chioaru și Radu Vancu, deși nu sunt menționați ca „îngrijitori” ai ediției ca atare.

Versurile acestui volum sunt scrise folosindu-se același discurs monoton, dar care e seducător și care poartă cititorul „în lumi închipuite, interioare, care se deschid și se închid concentric în ele însele, absorbind realitatea”[16].

O altă trăsătură remarcată este discreția versurilor. Aceasta îi permite comparația cu poeziile lui Emily Dickinson, întrucât poetul aduce în imaginea absenței făpturi „prezentificate”, adică „personaje, amintiri, «chipurile și înțelesurile realității»”. Acest procedeu este folosit cu scopul de a seduce cititorul, rămânând astfel prizonierul acestei realități.

Prin intermediul unui anume retorism, prin teatralitate se construiește o stare de așteptare greu de definit, un „suspans aproape dureros”. Acest aspect se face simțit prin prezența „celebrelor paranteze, linii de pauză, explicații, repetiții, reluări ale unei teme «pe mai multe voci», prin trimiteri livrești”. Poetul se folosește de teatralitate pentru a ascunde neputința exprimării unui sentiment tragic al ființei. Acest mod de a ascunde este unul discret, specific versurilor mirceaivănesciene și este folosit ca mijloc de a sublinia neputința „exprimării nude”, neputință trăită de poet cu acuitate: „Teatralitate, livresc, retorică, prozaism, anodin ascuns de fapt, cu aceeași discreție, un lirism funciar, conștient de neputința exprimării sale nude, reconstruit prin metoda narațiunii realiste, cotidian-biografice”[17].

Mircea Ivănescu ne povestește prin intermediul unor false narațiuni despre frumusețea clipei, despre anumite stări, despre „amintirea gestului sau chipul unei femei”, sub forma unor scenarii verbale, unde realul devine imaginar, asemenea unui joc fantomatic, notează Raluca Dună. Povestirea clipei se face din dorința de o transforma în timp, adăugându-i-se atributele necesare pentru a o face „sensibilă, palpabilă”. Ceea ce surprinde în cazul poetului este legătura care se realizează între a povesti și a vedea, pentru că a povesti la Mircea Ivănescu este sinonim cu a vedea, surprinde Raluca Dună: „El traduce imaginea «realului» în scenarii verbale, fantasme, fictive, care golesc realul de substanță, umplând un spațiu-timp imaginar, care și el își va deconspira incertitudinea. De aici, o anumită spectralitate a lirismului său,

[13] Ibidem, p. 4
[14] Bogdan-Alexandru Stănescu, *Sinteză epică și cinci poeți*, în „Luceafărul”, 2003, nr. 26, p. 5
[15] Aurel Pantea, *Spațiul și timpul visate*, în „Vatra”, 2003, nr. 1, p. 30
[16] Raluca Dună, *Ceasul vrăjitoresc al poeziei*, în „Luceafărul”, 2003, nr. 13, p. 4
[17] Ibidem, p. 4

aura tulbure, chiar dacă adesea luminoasă, care plutește, neputincioasă, asemenea fantomei tatălui lui Hamlet, peste tărâmul unui timp iremediabil pierdut".

În această „poezie de atmosferă" se ascunde o filosofie a timpului și a relației timp-spațiu, observă Raluca Dună. Ea consideră că poezia mirceaivănesciană se desfășoară jumătate într-un timp prezent, jumătate într-un timp trecut. Aceeași teorie e valabilă și în cazul spațiului poeziei, astfel poetul se joacă permanent: jumătate aparține spațiului real, iar cealaltă jumătate spațiului interior: „Poezia lui Mircea Ivănescu se desfășoară jumătate într-un tărâm real (camera, biblioteca, parcul, strada), jumătate într-un spațiu interior (străzi, camere sufletești), jumătate în prezent, jumătate în trecut. Jocul permanent (aici-acolo, acum-atunci, acesta-aceea), de «persoane» (eu – tu – el – ea - noi) ne plasează într-o (i)realitate fluctuantă, polifonică, faulkneriană".

REPRESENTATIVE PLACES OF ROMANIAN LITERARY BOHEMIA: CAPȘA

Lidia Claudia Fodor, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: The text outlines the image of one of the most representative places for interwar Romanian literary bohemians. Being located downtown, at the junction of Calea Victoriei street and Edgar Quinet street, Capsa is of essential reference for the bohemians all over the country, gathering people of various domains. Writers, painters, sculptors, teachers, journalists, officials and artists for whom Capsa becomes a vital place, could be met at the café's tables.

Over the years, the café undergoes a series of transformations and thus becomes a true landmark of Romanian cultural life, while reading and writing are essential in order to be accepted at Capsa. Being the scholars and creators' favourite place, Capsa attracts more people, from well-known writers to future writers, it becomes known both in the rural world and abroad, being associated with Faiot restaurant, café Flonari in Venice and hotel Sacher in Vienna.

Political events escape control and the aftermath of World War II gradually extinguish the glory of the café that first turns into a restaurant, then a luxurious confectioner, eliminating the artistic clientele with weaker financial situation from start. In addition, artists are divided between the Athénée Palace, Nestor confectioner and Café de la Paix, while social and political circumstances are unfavorable to many famous writers who are arrested, convicted or banned from editting volumes or publishing in journals.

Keywords: literary bohemians, Capsa, , the café, artists, Romanian cultural life

Unul dintre cele mai celebre locuri ale Bucureştiului, Capşa, rezistă timpurilor şi îşi păstrează profilul extrem de multă vreme, considerată fiind de Paul Morand[1] „inima oraşului din punct de vedere topografic şi moral. Capşa înseamnă patru lucruri în acelaşi timp: un hotel, o cofetărie, un restaurant şi o cafenea [...]. E un stil, o tradiţie, un obicei, un organ un decor, o sală a Paşilor Pierduți, un monument şi o cocardă, această Capşa [...]. Capşa este un loc «foarte civilizat» ar spune românii. Capşa este timpanul acestei mari urechi care e Bucureştiul, oraş al zvonurilor". Capşa face parte din rândul cofetăriilor celebre ale Bucureştiului, Nestor, Zamfirescu, La Palat, însă se distinge de acestea prin bomboanele deosebite şi ciocolata savuroasă, cunoscute în întreaga Europă, ambalate în casete speciale, fin creionate de Nicolae Vatamanu[2]. Astfel aceasta are „27 cm lungime, 17 cm lăţime, 11 cm înălţime. Un dublu fir de metal, bine îngropat în abanos, îi împodobeşte capacul cu un chenar, iar în mijloc se găseşte un ecuson metalic. Alt fir simplu metalic formează cadrul feţei anterioare. Stă pe patru butoane. Se încheie cu o cheiţă legată cu o fundă roşie. Solid lucrată, este sobră, dar frumoasă. Surpriza casetei apare doar când îi ridici capacul. Fiindcă pe dinăuntru acesta este dublat de o oglindă, cam aburită de anii care s-au scurs. O dublă draperie

[1] Paul Morand, **Bucureşti,** Editura Echinox, Cluj, 2000, p. 152

[2] Nicolae Vatamanu, **Odinioară, în Bucureşti**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 138

de pânză roşie, strânsă în cordane şi alta, ripsată şi dispusă în arcadă dublă, încadrează oglinda lateral şi deasupra. Un şirag roşu de inele brodate mărgineşte arcadele".

Aflată la intersecţia Căii Victoriei cu strada Edgar Quinet, Capşa este înfiinţată de către fraţii cu acelaşi nume (Anton, Vasile, Constantin şi Grigore), care ridică meşteşugul cofetăriei la nivel de artă şi „timp de şaptezeci şi cinci de ani a fost mai mult decât un hotel, o cofetărie sau o cafenea, a fost, într-un fel, buricul ţării şi cronica ei vie"[3], detestând cel mai mult prostia. Deschisă iniţial de doi dintre fraţi, Vasile Capşa, care a învăţat meserie timp de 10 ani la Constantin Lefteru (în alte variante, Alexandru Elefterescu) şi Anton (acesta a renunţat la slujba pe care o avea la Vistierie), în Hanul Damari de pe Podul Mogoşoaiei, vizavi de mănăstirea Zlătari, cofetăria se mută la 26 octombrie 1856 în casele lui Vasile Paapa, la Castrişoaia, unde îşi va desfăşura activitatea până la războiul din Crimeea, când Vasile Capşa îşi încearcă şi în alt fel destinul. Hotărât să-şi asigure un trai mai bun, acesta pleacă spre Sevastopol cu diferite sortimente de mâncare (afumături din carne de porc, şunci, caşcaval, pâine etc.), dar căldura mare îi alterează produsele şi pierde aproape totul. Se întoarce spre casă prin Bulgaria şi uimit de rodnicia naturii, se opreşte o vreme, hotărât să-şi recupereze pierderea anterioară. Astfel, va vinde oamenilor de acolo diverse sortimente de dulciuri, de la dulceţuri, şerbeturi, compoturi, fondante, la cozonaci, prăjituri, îngheţate, pişcoturi sau nuga.

În 1855 se asociază cel de-al treilea frate, Constantin, care a învăţat meserie de la ei timp de opt ani. În 1859 fraţii Capşa mai deschid un spaţiu şi în Craiova, în casa lui Hagi Tudorache, dar succesul se lasă aşteptat, doi dintre fraţi retrăgându-se, Anton în 1865 iar Constantin în 1867. Istoria Capşei nu ia sfârşit. Cel care o aduce pe culmile succesului este Grigore, care învăţa tainele cofetăriei de la fratele său, Vasile. În plus, la cincisprezece ani, la 1856, acesta a avut şansa să se specializeze la Paris, la unul dintre cei mai renumiţi patiseri, Boissier, de la care a deprins toate secretele domeniului, devenind un adevărat maestru al preparării dulceţurilor, lichiorurilor, siropurilor sau al fructelor cu rachiu. Ca urmare, el are curajul să-şi expună produsele la o mare Expoziţie Internaţională, fiind singurul străin care a avut acest curaj. Momentul este unul de glorie supremă, însăşi împărăteasa Eugenia este impresionată de gustul deosebit al produselor sale, promiţându-i să-l facă furnizor al curţii imperiale. În 1868 se asociază cu singurul frate care a mai rămas să ţină frâiele cofetăriei, Vasile, noua cofetărie numindu-se „La doi fraţi, Constantin şi Grigore Capşa". Din 1872 singurul proprietar rămâne Grigore Capşa, care, dorind să fie printre cei mai buni cofetari europeni, aduce specialişti cu experienţă, pentru ca din 1891 să deschidă şi spaţiul pentru consum, care ulterior va deveni celebra cafenea.

Lumea boemei bucureştene este atrasă ca un magnet de inedita cafenea, a cărei imagine o creionează şi Vlaicu Bârna[4]: „În lungul pereţilor cafenelei Capşa se aflau canapele plușate, în faţa lor mese de lemn de fag lustruit, iar pe cealaltă parte scaune. Pe mese, scrumiere adânci, dreptunghiulare din tablă de alamă. Consumaţia de bază era şvarţul, preparat de origine germană, servit în vechile localuri, şi a cărui vogă a ţinut până la cel de-al doilea război mondial. Era consumaţia cea mai ieftină, cea mai accesibilă pungilor boemei literare, dar ea reprezenta blazonul breslei şi, în acelaşi timp consemnul ei democratic, pentru că şvarţ consumau şi maeştrii când descindeau aici. Se mai servea cafea turcească şi filtru, cafea cu lapte şi capuţiner. După orele 11 dimineaţa se putea comanda pateuri calde şi lângă ele un şpriţ sau o ţuică". Mai mult de atât, autorul redă şi o reţetă a şvarţului, deţinută chiar de la unul dintre băieţii ce serveau la cafenea în ultimii ei ani, Niculae, Niţă şi Bârsan. Acesta din urmă dezvăluie faptul că „şvarţul se prepara în cantitate mare, o singură dată pe zi, dimineaţa, într-un vas de zece sau cincisprezece litri. În apa care fierbea în acel vas se punea o cantitate

[3] Gheorghe Crutzescu, **Podul Mogoşoaia – Povestea unei străzi**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 127
[4] Vlaicu Bârna, **Între Capşa şi Corso**, Editura Albatros, Bucureşti, 2005, p. 8

corespunzătoare de cafea măcinată mare, ca pentru filtru, şi tot atâta cicoare. Această fierturăluată de pe foc şi strecurată era şvarţul. Se ducea la masă caldă, într-o cupă de metal alb, cu un design specific, imitat după cele din cafenelele Vienei, având alături, pe tavă, ceaşca albastră de cobalt cu linguriţa, bucăţelele de zahăr cubic şi paharul cu apă rece”[5].

În ceea ce priveşte lumea care se perinda pe la Capşa, acesta era destul de diversă, autohtonă, dar şi străină, adunată la un loc pentru a savura atât bârfele, cât şi şvarţul specific, pentru a vorbi sau pentru a fi ascultată. Ca urmare, Capşa devine echivalentul unui adevărat loc de muncă pentru mulţi care o frecventau, un reper veritabil al vieţii culturale româneşti în care se citea şi chiar se scria, un spaţiu cu un farmec aparte în care muzele aduceau de cele mai multe ori scriitorilor eliberarea deplină, mai ales că „numai cafeneaua urzeşte dificila pânză de păianjen a gloriei. Scara de mătase pe care poţi să urci, sau de pe care poate să-ţi lunece piciorul în gol, e la discreţia ei. Din cafenea am văzut ridicându-se miniştri, mari industriaşi, bancheri, profesori universitari, directori de gazetă... Totul este să ştii când s-o abandonezi...”[6].

Primul război mondial aduce importante schimbări în viaţa Capşei deoarece evenimentele dramatice au reuşit să schimbe generaţiile care vor impune localului un caracter exclusiv literar. Începe acum o altă etapă mai interesantă, impregnată de poveştile scriitorilor, artiştilor şi publiciştilor, care încearcă să recompună atmosfera prietenească prielnică relaţionării dar şi comunicării spirituale. Astfel Capşa devine localul cărturarilor şi al creatorilor, „laboratorul în care se discutau, se diagnosticau şi se plămădeau toate combinaţiile politice de la ordinea zilei; în această cafenea se ticluiau până şi listele ministeriale, după fiece criză de guvern”[7]; e un reper spre care toate drumurile converg mai devreme sau mai târziu, un loc într-o continuă efervescenţă, un spaţiu literar în care „dialogurile se încingeau de la o masă la alta peste capul tău; jocul dinamic, virulent al opiniilor se încrucişa în toată voia, cu exuberanţă. Polemica, diatriba, snoava piperată şi atacul, viclean pregătit sau spontan, evoluau pe scena îngustă dar tumultoasă. Adică o exersare, cu causticitate a floretelor, dezbaterile decurgând în libertate deplină, mediul fiindu-le propice, deoarece ne aflam într-o cafenea”[8].

Cu toate acestea, imaginea Capşei este diferit receptată de-a lungul timpului. Ca urmare apar două tipuri de atitudini, prima se referă la aspectul pozitiv al localului din viziunea bucureştenilor, iar a doua se referă la cel negativ, receptat astfel de către provinciali, în viziunea cărora Capşa aduna nu talentele, ci scriitorii şi artiştii rataţi. Ziarele vremii surprind articole violente la adresa capşiştilor, celebru fiind articolul unui ieşean aflat sub pseudonimul XY, publicat în revista *Lumea* din 1925, care nega cu vehemenţă orice valoare a celor care frecventau Capşa după război, acuzându-i de lipsă de patriotism şi cosmopolitism. La vocea ieşeanului reacţionează dur unul dintre clienţii fideli ai cafenelei, Tudor Arghezi[9], care publică în aceeaşi revistă, numărul 21, articolul intitulat „Capşa şi capşismul” (29 martie 1925): „Provincialul crede că la Capşa face purici orişicine. Trebuie rezistenţă şi spirit. Mesele sunt alăturate, localul e mic şi toată lumea stă pe canapeaua lungă de pluş. Capşa e un parlament universal. Cine vrea să devie capşist trebuie să fie, cum se zice la Braşov, zolid. El soseşte, ia o cafea, intră în vorbă cu un capşist înveterat şi a doua oară nu mai dă pe la Capşa; fie că se abţine definitiv, fie că răsuflă într-o zi printr-o revistă. Urechile aud, mintea rosteşte şi eşti clasat definitiv, iar zincul în lexicon, la litera z. Capşistul e un individ inteligent şi primejdios şi critica reală se face la Capşa, nu în presa literară. Dacă eşti prost la Capşa, este imposibil să fii inteligent altundeva, măcar în scris ”.

[5] Vlaicu Bârna, *op. cit.*, pp. 198-199
[6] Neagu Rădulescu, **Turnul Babel**, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999, p. 32
[7] Victor Bilciurescu, **Bucureşti şi bucureşteni de ieri şi de azi**, Editura Paideia, Bucureşti, 2003, p. 159
[8] Camil Baltazar, **Evocări şi dialoguri literare**, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 186-187
[9] Tudor Arghezi, “Capşa şi capşismul”, în *Lumea*, an I, nr 21, 29 martie 1925

În perioada interbelică - notează Nicholas Buda - „«Capşa este inima oraşului topografic şi moral: Capşa este timpanul acestei mari urechi care sunt Bucureştii" spunea Paul Morand, ambasadorul de atunci al Franţei în România»"[10]. De altfel, Capşa atrăgea atât talentele consacrate, cât şi cele în devenire, unul dintre localurile cele mai celebre care avea menirea de a promova adevăratele talente, devenind chiar o definiţie a cafenelei literare româneşti prin versurile poetului Nicolae Crevedia:

„La Capşa, unde vin toţi seniorii,
Local cu două mari despărțituri,
Într-una se mănâncă prăjituri,
Într-alta se mănâncă... scriitorii. "

Cafeneaua devine tot mai cunoscută, astfel că ea devine un punct de reper şi în lumea rurală sau în afara graniţelor ţării, de aceea „a te duce la Capşa era pentru ţăranul transilvan sinonim cu a reprezenta elita bucureşteană, abilitatea politică şi tactul diplomatic, a te purta bine în lume [...]. A te duce la Capşa, a face parte dintr'o aristocraţie a averii şi a spiritului, a fi boier purtat pe la Paris, în sfârşit a putea înfrunta oricând prin distincţia manierelor şi strălucirea minţii, pe străinul civilizat, pretenţios"[11]. În acest sens trebuie amintite şi articolul unui ziarist francez din revista *Marienne,* despre care aminteşte şi George Crutzescu, Capşa asociată cu localurile de prestigiu ale Europei, precum restaurantul Faiot, cofetăria Rumpel-Meyer, cafeneaua Flonari din Veneţia şi hotelul Sacher din Viena, devenind astfel un adevărat reper al vremii.

Imaginea unei zile la Capşa este conturată fin de Bogdan Amaru în articolul „Cafenea cu genii şi tutun" publicat în *Vremea* în 1935 şi preluată de Florentin Popescu[12]: „foarte aproape de masa politicienilor zărim numaidecât «tabăra maeştrilor»: Stamatiad, Sorbul, Carol Ardeleanu, Ludovic Dauş, Corneliu Moldovanu, Nae Davidescu, Ion Minulescu, Octav Desilla şi alţii. În aceeaşi direcţie, dar tocmai lângă geamul dinspre Calea Victoriei îi vedem pe George Gregorian, Camil Petrescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu. În dreapta intrării, lângă peretele cu multe geamuri, începând chiar de la uşă «... stă aşa zisa generaţie nouă, sau ceata sălbaticilor», cum le zice Stamatiad scriitorilor mai tineri, şi anume Anton Holban, Mircea Damian, Horia Roman, C. I. Vâlceanu, Şuluţiu, Crevedia, George-Doru Dumitrescu, Zaharia Stancu, iar lângă ei – adesea amestecându-se laolaltă – se formează «herghelia» celor mai tineri «sălbatici»: Vlaicu Bârna, Teodor Scarlat, Neagu Rădulescu, Victor Valeriu Martinescu, Silviu Lazăr, Virgil Gheorghiu, Pericle Martinescu, Salcia Râpă şi alţi tineri de pripas şi de geniu". Mai este însă o masă, în spate, cea a demnitarilor de tot soiul, oameni cu punga deschisă care au un rol important în viaţa Capşei.

Imaginea „birtului franţuzesc", cum era numită cafeneaua, este completată şi de viziunea lui Şerban Cioculescu redată de Emil Manu[13]**:** „La cafenea, care va să zică, spunea Arghezi, prostul nu rezistă. Aşa este. La masa de cafenea, spuneam, se putea aşeza oricine, chiar fără să se prezinte: era acceptat numai dacă ştia să tacă, ba chiar adoptat dacă spunea o vorbă de duh: *Dignus est intrare*. Tovărăşia specială a cafenelei se caracteriza prin cea mai largă libertate de opinii, cu condiţia ca ideea emisă să nu stârnească râsul general, prin stupiditatea ei. Un asemenea individ era de la sine expulzat, nu mai îndrăznea să apară a doua zi sau se dădea la fund, până se aşternea uitarea pe boboroanţa lui". Ca atare, spaţiul cafenelei nu este accesibil oricui, acolo „Intra cine vrea şi rămânea cine putea. Ca să devii clientul

[10] Nicholas Buda, Buda, Nicholas, **Constantin Aronescu sau Ultima Boemă a Micului Paris**, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2010, p. 37
[11] Victor Eftimiu, **Amintiri şi polemici**, Editura Cultura Românească SAR, Bucureşti, 1942, pp. 69-70
[12] Florentin Popescu, **Bucureştii cafenelelor literare**, Editura DominoR, Bucureşti, 2007, pp. 68-69 Apud Bogdan Amaru, "Cafeneaua cu genii şi tutun" în *Vremea, Paşti*, 1935
[13] Emil Manu, Manu, Emil, **Cafeneaua literară**, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1997, p. 35

permanent al cafenelei trebuia să ştii să vorbeşti, să ştii să asculţi şi să ştii să taci [...]. Nu era nevoie să fii orator ca să străluceşti la cafenea. Era destul să ai spirit percutant şi concis. Ca să asculţi era de ajuns să ai controlul reflexelor şi răbdarea necesară pentru a nu întrerupe zadarnic"[14].

Unul dintre obişnuiţii cafenelei era şi Ion Barbu, matematicianul şi scriitorul pentru care cafeneaua reprezenta o a doua casă, inabordabil de multe ori, mereu aplecat asupra cursurilor de matematică sau asupra vreunei creaţii. De altfel, el este printre puţinii care reuşeşte să-şi aducă soţia în spaţiul rezervat bărbaţilor. La fel ca şi la Café de la Paix şi Corso, poetul avea propria masă, atrăgând precum un magnet nume importante printre care Radu Boureanu, Adrian Rogoz, Oscar Lemnaru, Vladimir Streinu, Şuli Gheorghiu sau matematicienii Ciorănescu şi Onicescu. Alteori la masa sa se opreau poetul H. Bonciu (neagreat de Barbu), Paul Georgescu, Marcel Breslaşu sau Crohmălniceanu. Însă prezenţa sa la Capşa este justificată prin faptul că acolo atât poetul-matematician Ion Barbu găseşte atmosfera propice rezolvării problemelor, momentul fiind susţinut şi de nelipsita cafea, drogul fără de care munca e zadarnică. De aceea, orice rabat de la calitatea cafelei este repede sesizată de Barbu care nu ezită niciun moment să se revolte, reclamând acest lucru în condica de reclamaţii şi sugestii a cafenelei, textul fiind redat de Gerda Barbilian[15] în volumul dedicat soţului său:

„«17.XI.1951 – Nu vin la cafenea nici ca să fac afaceri, nici ca să stau de vorbă. Vin ca să-mi fac munca mea de matematician care are, din păcate, nevoie de excitantul cafelei. Mă costă bani şi sănătate, dar nevoia e imperioasă. Filtrul care mi se serveşte uneori e o contrafacere. Desigur, apa dulceagă şi neagră care se aduce sub acest nume nu face 200 de lei.

Declar că această neregulă, aplicată mie, pentru care cafeneaua este un fel de cabinet de lucru, înseamnă pur şi simplu sabotagiu.

Lucrez la un tratat de matematice (şi în calitatea de scriitor la o traducere din Shakespeare).

Fac vinovaţi pe funcţionarii puţini scrupuloşi, care-mi falsifică filtrul, de întîrzierea muncii mele.

D. Barbilian

(scriitorul Ion Barbu) profesor la Universitatea «C.I. Parhon», membru al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.»".

În atmosfera capşistă deseori puteau fi văzuţi Şerban Cioculescu, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Alexandru Theodor Stamatiad, Corneliu Moldovanu, Dimitrie Nanu, Victor Eftimiu. Nu se pot omite nici figurile lui Artur Enăşescu sau Stan Palanca, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Tudor George, George Mărgărit sau Theodor Pâcă, cu toţii însă ştiau să accepte sau să ironizeze apucăturile sau ticurile celorlalţi.

Un loc aparte în atmosfera capşistă îl au I. Peltz şi Mircea Damian, a cărui imagine este surprinsă de Bogdan Amaru în reportajul său, **Cafeneaua cu genii şi tutun**, publicat în ziarul *Vremea*, 1935: „vine zilnic la cafenea, nepieptănat şi morocănos. Cere un şvarţ sau un pahar cu apă, aprinde o ţigară şi pe urmă scoate o coală mare din buzunarul de la piept, o întinde pe masă şi se uită lung la ea. E planul de atac al lui Damian. În mijloc e desenat un pârmac, reprezentând pe autor. De la pârmac pleacă liniuţe în diverse direcţii, oprindu-se la covrigii pozaţi pe hârtie, reprezentând persoanele care trebuie lovite cu pârmacul".

Dintre clienţii fideli ai localului se remarcă şi imaginea lui Camil Petrescu, cel care mai bine de zece ani îşi bea cafeaua la Capşa, tăcut şi închis, răsfoind gazetele vremii. Galeria

[14] Emil Manu, *op. cit.*, p. 60
[15] Gerda Barbilian, **Ion Barbu. Amintiri**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 296

este completată de poetul George Gregorian, redactorul ziarului *Facla*, Nicolae Carandino, despre care Bogdan Amaru afirmă: „E una dintre cele mai simpatice figuri ale Capşei. Plin de talent şi tinereţe, Carandino totodată intră în cafenea discret, ca o domnişoară. Bea ceai, tot aşa de blond ca şi el, citeşte gazetele şi discută la infinit cu Camil Petrescu. Ori de câte ori vede vreun cunoscut, se ridică surâzător de pe canapea, salutând politicos, apoi se aşează binişor să nu strice dunga pantalonilor sau să turtească gambeta". Continuând lista, trebuie aduse în prim plan nume precum Al. T. Stamatiad, Alexandru Cazaban, „personaj bârfitor, gata să găsească nod în papură oricui intră sau iese din cafenea. Pacostea cea mare, însă, pentru confraţi e alta şi ea vine atunci când prozatorul începe să povestească anecdote cu iepuri şi coţofene, pe care le-a mai spus, dar a uitat"[16] sau Al. O. Teodoreanu, cunoscut drept Păstorel prin faptul că degusta „păstorea" vinurile şi provoca diverse dispute literare în preajma lor.

După 1955-1960 se transformă mai întâi în restaurant, apoi în cofetărie de lux, ce elimină din start clientela artistică şi scriitoricească cu o situaţie materială mai slabă, astfel că artiştii care o frecventau s-au împărţit între Athénée Palace, cofetăria Nestor şi Café de la Paix. Mai mult, împrejurările sociale şi politice devin neprielnice multor scriitori de prestigiu (Radu Gyr, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu) care sunt arestaţi şi condamnaţi sau puşi sub interdicţia de a mai edita volume sau publica în reviste.

În plan politic evenimentele se precipită, iar cel de-al doilea război mondial stinge treptat gloria ultimei cafenele literare de faimă mai ales după naţionalizarea din 1948. Oprirea importului de cafea determină încheierea epocii şvarţului, care a fost înlocuit cu cafeaua turcească preparată din diverse surogate, mei, năut, sâmburi de smochine, iar mai apoi cu Expresso-ul italian.

Bibliografie:

1. Arghezi, Tudor, "Capşa şi capşismul", în *Lumea*, an I, nr 21, 29 martie 1925
2. Baltazar, Camil, **Evocări şi dialoguri literare**, Editura Minerva, Bucureşti, 1974
3. Barbilian, Gerda, **Ion Barbu. Amintiri**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979
4. Bârna, Vlaicu, **Între Capşa şi Corso**, Editura Albatros, Bucureşti, 2005
5. Bilciurescu, Victor, **Bucureşti şi bucureşteni de ieri şi de azi**, Editura Paideia, Bucureşti, 2003
6. Buda, Nicholas, **Constantin Aronescu sau Ultima Boemă a Micului Paris**, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2010
7. Crutzescu, Gheorghe, **Podul Mogoşoaia – Povestea unei străzi**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986
8. Eftimiu, Victor, **Amintiri şi polemici**, Editura Cultura Românească SAR, Bucureşti, 1942, pp. 69-70
9. Manu, Emil, **Cafeneaua literară**, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1997
10. Morand, Paul, **Bucureşti,** Editura Echinox, Cluj, 2000
11. Popescu, Florentin, **Bucureştii cafenelelor literare**, Editura DominoR, Bucureşti, 2007
12. Popescu, Florentin, O **istorie anecdotică a literaturii române**, vol. I, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, Bucureşti, 1999
13. Neagu Rădulescu, **Turnul Babel**, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999
14. Vatamanu, Nicolae, **Odinioară, în Bucureşti**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975

[16] Florentin Popescu, O **istorie anecdotică a literaturii române**, vol. I, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, Bucureşti, 1999, p. 284

NOVELTY, BILINGUALISM AND MULTICULTURALISM IN CANADIAN LITERATURE – OVERVIEWING ROMANIAN AND INTERNATIONAL PERSPECTIVES

Ana-Magdalena Petraru, Postdoctoral Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper overviews several features of Canadian literature, namely its novelty, bilingualism and multiculturalism drawing on both international and Romanian perspectives. It is our belief that a diachronic perspective on such major issues in Canadian literature and a glimpse on its reception by international and domestic criticism could be useful to any study pertaining to Canada, in general and the reception of its literature(s), in particular.

Keywords: Canadian literature, bilingualism, multiculturalism, (perspectives of) Romanian Canadianists, immigrant voices.

Introduction

Despite the country's long history (the foundation of Quebec in 1608, the Constitutional Act of 1791 when the name of Canada was first officially used in creating Upper Canada which became later Ontario and the predominantly French-speaking Lower Canada, later Quebec, etc.), as far as the reading trends and practices are concerned, publishing in the modern sense of the word did not develop in Canada until the 19th century. This is because at first, white communities only consisted of isolated trading-posts and military garrisons, with scattered settlements (both French and English) in the eastern parts of the land. When dealing with the cultural history of reading (in Canada), it could be argued that the small populations of Canada spread on a large geographical area made publishing a real adventure (Chlebek, 2009: 5-6, *passim*) perhaps due to the hostile Canadian environment that prevented pioneering in literature and the arts in colonial times (Keith, 1985: 3-4). As far as practical reasons are concerned, books were needed in small numbers and even bookshops were few and far between. But on the other hand, British and American publishers were able to produce their items at low prices and in numbers that could adequately serve the Canadian market, as well. Unfortunately, only those Canadian writers who reached international best-seller lists could be distributed in Canada on equal (financial) terms with reputed or simply successful foreign authors. This is a feature common to many countries with small or scarce populations, yet the tendency is exacerbated in Canada by the fact that her English-speaking rivals have produced some of the best literary pieces in the modern world.

Moreover, since there was no copyright protection for books (either for the ones originating in the colonies or for those imported from England and the US), the piracy of books was a common practice. Many Canadian authors published their works abroad because literary publishing had to be supported by authors or it came on a subscription basis. Furthermore, literary reviews were ephemeral and more material from foreign reviews than original Canadian one was reprinted in their pages. It is at the end of the 19th century (after Confederation, in 1867) that copyright law in the US was also settled, thus halting the reprint industry in Canada. The publishing industry boosted in Canada in the first half of the 20th

century and by the 1950s four publishing houses that specialized in Canadian literature were set up: Clarke & Irwin, Macmillan, McClelland & Stewart (The Canadian Publishers), and Ryerson (Chlebek, 2009 *ibidem*).

1. Canadian Literature: A "New" Literature

The first signs of literary activity in Canada can be seen in the work of travelers and explorers at the end of 18th century and the beginning of 19th century. However, Canadian and international literary histories (Klink 1965; Jones 1982, etc.), on the one hand and Romanian works signed by reputed Canadianists (Bottez, 2004; Petruț 2005), on the other hand agree on the fact that the first work of a Canadian-born novelist is John Richardson's *Wacousta or the Prophecy* (not translated into Romanian to this day) which came out in 1832. This is if we leave aside *The History of Emily Montague* (which appeared in England in 1769) by Frances Brooke who spent a few years in Quebec in the mid-1760s while her husband was captain of the English garrison.

Nineteenth century literature is conservative, timid in technique and forms and is mainly derived from British models. For instance, Bottez (2004: 22) argues that Richardson's novel is a historical romance in the tradition of Walter Scott, also marking the first appearance of the Indian in Canadian literature, perhaps under the influence of James Fennimore Cooper. *The History of Emily Montague* is an epistolary novel in the manner of Samuel Richardson's *Clarissa* (Keith, 1985: 42; J&J Jones, 1982: 19). Moreover, in terms of literary activity in 19th century Canada, some provinces are ahead of others, i.e. while Nova Scotia was developing a sense of community that could be explored through the sophisticated medium of satire (by means of Thomas Chandler's Haliburton's *The Clockmaker*), Ontario was still being cleared and settled by pioneers, and the earliest literature of permanent interest from what was then called Upper Canada portrayed the challenge and impact of the pioneering experience (Keith, *idem*, p. 18). Such an instance are the works of two sisters coming from England, Catherine Parr Traill (who mainly wrote children's fiction and guidebooks) and Susanna Moodie (renowned for her *Roughing It in the Bush*, the account of her colonial experience in Ontario, later modernized by Margaret Atwood in her collection of poetry, *The Journals of Susanna Moodie*). Regarding the contribution of the two sisters to the Canadian literary tradition, John Moss, the compiler of *A Reader's Guide to the Canadian Novel* comes with the following explanation: "Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush,* arguably a novel in any case, plays a significant role in the evolving Canadian tradition and is represented; her sister's book, *The Backwoods of Canada,* while delightful in its own right, remains a document of the past and is left out" (1981: XI). On the one hand, Moodie's experience as an immigrant in the new land is considered to be told in an arrogant and snobbish way to amuse Victorian England (Chambers, 2006: 33). On the other hand, she confesses to have moved from feelings such as love for Canada "very nearly allied to that which the condemned criminal entertains for his cell – his only hope of escape being through the portals of the grave" (1962: 100) in *Roughing It in the Bush*, to trust in a promising destiny for the country in *Life in the Clearings versus the Bush*:

"The time is not far distant when she (Canada) shall be the theme of many tongues, and the old nations of the world will speak of her progress with respect and admiration. Her infancy is past, she begins to feel her feet, to know her own strength, and see her way clearly through the wilderness. Child as you may deem her, she has already battled bravely for her own rights, and obtained the management of her own affairs. Her onward progress is certain. There is no if in her case. She possesses within her own territory all the elements of future prosperity, and she must be great!" (1989: 7)

These are the main literary figures retained by the Romanian professor Monica Bottez who dealt with this early stage of English Canadian literature in her *Infinite Horizons.* The short outline of the history of the book and literary history above could be also provided as an explanation for the late reception of Canadian literature in Romania as compared to British and American literature in general. If the circulation of original Canadian literary material started to take place in the 19th century, it should come as no surprise that such a "new" literature was printed in Romanian periodicals no sooner than the beginning of the 20th century (the poet W.H. Drummond in a Romanian review of 1915), not to mention that book-length treatment was given only in the inter-war period (translations from popular fiction, i.e. Mazo de la Roche's *Jalna* series in the 1930s and 1940s).

2. A Bilingual Literature

As the two founding nations of Canada, a name that was first officially used in 1791, when the province of Quebec was divided into two provinces by an act of Parliament, i.e. the predominantly English-speaking upper Canada, which became later Ontario and the predominantly French-speaking Lower Canada, later Quebec, the Anglophones and the Francophones in the two Canadas contributed to "the specific Canadian duality that Margaret Atwood had called the Canadian schizophrenia – referring to the identity problem of a country inhabited by two "Founding Nations", with two different languages and two cultural traditions" (Bottez, 2004: 13). The value systems of Upper and Lower Canada are probably best illustrated by a phrase that moulded the general view on Canada, i.e. Hugh MacLennan's lines from R. M. Rilke for his novel *Two Solitudes*: "Love consists in this,/ that two solitudes protect,/ and touch, and greet each other" (quoted in Steele, 1982: 61).

In *The Two Cultures in the Canadian Novel* (Steele, 1982: 55), the critic Ronald Sutherland argues that being bilingual in Canada could be far more complicated than simply having the capacity to speak both English and French as there were economic, social, psychological, and historical factors to be considered. This is because

"For a long time in Quebec, English was identified with economic power and social ascendency. Thus, for the Anglophone to learn French meant no more than acquiring a second language, but for the Francophone to learn English meant the possibility of losing a mother tongue, or re-enacting the Conquest, and of betraying his heritage. Moreover, to climb in the business world right in Quebec, the francophone was humiliatingly obliged to learn English; the Anglophone could choose to remain blissfully unilingual."

The statement comes after the establishment of the Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism in 1963 meant to secure an equitable partnership between the two founding nations.

According to Romanian views on the issue (Petruț, 2005: 51), the two literatures of Canada should be considered from a comparative, thematic viewpoint in the context of literary identity and no major differences are found except for the language of their works. Other European critics (Heidenreich, 2008: 104, *passim*) claim precisely the opposite, namely that, at least throughout the 19th century, the fictional works of English and French Canadian writers could not have been more different. For instance, the Samuel Slick novels of Haliburton (1836) or Richardson's *Wacousta* (1832) had no correspondents whatsoever in French-Canadian fiction, whereas the French Canadian *romans du terroir* (e.g. Antoine Gérin-Lajoie's *Jean Rivard* novels) depicting life in the remote rural regions of Québec, had no counterpart in English Canadian literature until the 1920s and 30s when the novels of

Frederick Philip Grove, Robert Stead and Martha Ortenso came out. Furthermore, the *roman du terroir* was regarded as belonging to a didactic genre while the English Canadian novels mentioned above can be more properly attributed to the genre of realism. The German scholar further explains the thematic and generic differences between the two literatures by the very different issues that concerned writers in the English and French-speaking Canada of the time and the different realities in which they lived. Thus, the French Canadians were still trying to get over the trauma of the Conquest but what brought the two nations together was the increasing interest in developments in the USA. However, while classics such as the Nova Scotian Haliburton playfully satirized his American neighbours to the South, as well as the Nova Scotian colony, the *roman du terroir* can be interpreted as a piece of advice for French Canadians to remain on their land and not answer the call of American manufacturers to head to the United States. The author concludes that it was only with the appearance of novels in the realistic stance that English and Canadian fiction showed certain parallels to a limited degree.

The Canadian critics that reflected on the two cultures proposed a number of geometrical symbols meant to define the relation between them, parallel lines, the "horizontality" of English Canada as opposed to the "verticality" of Quebec, a spiral, an ellipse or a double helix. As far as the nations' relation with a mother culture goes (either English or French), English Canada chose to maintain the relations with such an English culture (be it British or American), while French Canada supported the idea that it was a separate fragment that followed its own destiny on the North American continent. Even more, it was asserted that French Canada privileged prose as a more popular and less literary way to address its pubic, while in the English-speaking part poetry was preferred (Petruț, *idem*, p. 64).

At the level of the Romanian reception, both Canadian cultures are both represented since criticism on English and French Canadian authors started to come out since the Inter-War years. However, the most intense period of reception is the post-communist one when Canadian concerns are institutionalized by means of the foundation of Canadian Studies Centers and academic courses in the field.

3. A Literature of Immigrants

Apart from the literary voices of the two founding nations, immigrant writers are also an important part of the Canadian 'mosaic' or 'salad bowl', the alternatives to the American 'melting pot'. As Staines remarks,

"the Canadian preference for a mosaic structure in which all the ethnic and social regions retain their distinctness is central to an understanding of the nation. As a country, Canada is not only a mosaic of ethnic cultures but also a mosaic of regions, each with its own sense of identity; the nation, therefore, exists in a dialectic of regional and ethnic tensions" (1977: 3).

The literature of immigrant writers was grouped under the more generic syntagm of "ethnic literature" (Palmer, 2011) used to designate those immigrants who do not belong to Canada's founding European cultures: the Catholic French and the Protestant Anglo-Celtic, also embracing the aboriginal inhabitants of Canada, the native Indian and Inuit. The literature of such authors or the writings about ethnic experience, in general was regarded as outside the literary mainstream and was less critically dealt with in classic literary histories. The expression "Canadian ethnic literature" is complex and depends on combinations of such variables as the writer's ethnic identity, the language of writing or translation and the literary

expression of ethnic themes. A comprehensive definition of Canadian ethnic literature would include the writings of immigrants, literature by authors who perceive themselves as belonging to an ethnic minority and write from this perspective (usually in English or French); and works that deal with immigrant or ethnic experience but are not necessarily written by a member of the group portrayed. Another name used to designate the literature produced by immigrant writers is "minority culture" literature (Fr: *écritures migrantes*) (Heidenreich, 2008: 111).

Davis (2000: xv-xvi) speaks about ethnicity as "the lived experience of Otherness, is an enigmatic entity, often paradoxical and conceptually elusive." He further claims that ethnicity intersects with race, marginality and identity, rendering any theoretical ground as constantly shifting. To ask what is 'ethnic' in Canadian literature is to obtain as many answers as there are writers and texts. Therefore, the multifarious ways in which ethnicity is registered and articulated in literature makes it virtually impossible to offer a single working definition of the term. As far as the ethnic writer is concerned, his between-worlds position involves an intense re-working of issues such as oppositionality, marginality, boundaries, displacement, alienation and authenticity: a process that requires constant variation and review. Moreover, the author's claim is that ethnicity comes under various shapes, evoking manifold responses; it is both celebrated and condemned, sought and rejected, and constantly redefined. The in-betweenness of ethnic identity, its tangential relation to language and culture would thus seem to call for paradigms that simultaneously assert or confirm stability and instability, the centrifugal and the centripetal.

The Canadian mosaic includes German, Italian, Icelandic, Jewish, Norwegian and Ukrainian voices to which Chinese, Hungarian, Spanish and Japanese writing may be added since the late 1950s and early 1960s. In the context of literary reception, it is ascertained that the texts of these language minorities are "literatures of lesser diffusion" (Dimic, 1988: 145). Such literatures reflect the pressure of assimilation that affected the ethnic writer's view of himself or his people and sometimes a crisis of identity is obvious, especially in the second-generation of English-speaking ethnic writers who relate to their immigrant parents. However, in certain writings such dislocation is rendered in a condescending tone and the authors feel proud of their ethnic roots; such is the case of Joy Kogawa's *Obasan* (1981) where the Japanese-born writer protests against racial discrimination and unfair treatment of her ethnic minority, vindicating her Japanese Canadian people (Palmer, *ibidem*). A similar topic is approached by Kerri Sakamoto in her *Electrical Field* (literally rendered in Romanian as *Câmpul electric*) set in a quiet suburb in Ontario and having a Canadian-born daughter of Japanese immigrants as narrator. The novel is an account of the experiences of a small community of Japanese Canadians in the 1970s.

Canada has also been the first country in the world to define and introduce multiculturalism, becoming a model, a source of experience for many other multinational or multi-ethnic countries, by passing the Canadian Multiculturalism Act in 1988. Multiculturalism has been regarded as a means of strengthening Anglo-Saxon dominance by diverting the energy of ethnic minorities into cultural activities. It has contributed tremendously to establishing a climate of mutual respect among the heritage cultures of the Canadian mosaic. Numerous new ethic voices of hyphenated and hybrid identity have been heard from previously silent groups of Ukrainian-Canadians, Czech-Canadians, or Chinese-Canadians. The dynamic interaction of Canadian multicultural society was also described as "kaleidoscopic".

Studies of literary reflections on ethnicity are important to the ongoing redefinition of Canadian literature because "literary criticism in Canada has always been an enterprise in which the central purpose was the discovery or determination of Canadianness, a mode of

inquiry that intrinsically invalidates the notion of a single literary tradition" (Davis, 2000, *idem*). Canada is a nation of immigrants and succeeding groups of immigrants are influenced by, and themselves influence, those who settled before them. Papers on immigrant Canadian fiction in its multiple and shifting forms, ethnicity, immigration, inter-group relations, and the history and cultural life of ethnic groups in Canada have been collected in the interdisciplinary journal *Canadian Ethnic Studies/ Etudes ethniques au Canada* founded in 1969.

Many of Canada's celebrity immigrant writers, such as Yann Martel, Michael Ondaatje or Carol Shields (whose works have also been translated into Romanian in the post-communist years), were born and brought up in other countries. The Sri-Lankan born Michael Ondaatje has been intensively discussed by our Romanian Canadianists in their works (Bottez 2004, Petruț 2005, Irimia 2006), not to mention the post-communist literary periodicals. Other more or less reputed ethnic voices have been included by R. Albu in her *Canada anglofonă. Limbă și identitate/ Anglophone Canada. Language and Identity* (2008) in a chapter entitled "Mozaic literar canadian/ Canadian Literary mosaic": Aritha van Kerk, George Varhey, Rudy Wiebe, and the Romanian-born writers Flavia Cosma, Kenneth Radu, Barbara Sarpegia and Eugen Giurgiu. Similarly, Michaela Mudure, in her *Canadian Readings* (2009), introduced to the Romanian public diasporic writers such as Monika Lee, Susan Helwig, Janice Kulyk Keele or Nega Mezlekia.

Conclusions

In our paper we overviewed some of the major features of Canadian literature, namely: its novelty which is a consequence of its late establishment in the 19th century that contributed to a later reception in other cultural spaces (including the Romanian one); bilingualism, accurately tackled by both Romanian Canadianists and international criticics, despite their opposite views on the issue (*cf.* Petruț, 2005 vs. Heidenreich, 2008); and immigrant voices that are also made known to the (Romanian) public via fragments from their works (as collected by Michaela Mudure in *Canadian Readings,* 2009) or translations (from Michael Ondaatje, Yann Martel, Kerri Sakamoto, to name but a few).

Bibliography

Bottez, Monica (2004) *Infinite Horizons: Canadian Fiction in English*, preface by Rodica Mihăilă, București: Editura Universității București.

Chambers, J.K. (2006) "Engleza din Canada". In Rodica Albu (ed.) *English in Canada. Representations of Language and Identity*, Iași: Casa Editorială Demiurg, p. 15-55.

Chlebek, Diana (2009) "Canada". In Watling, Gabrielle (ed.) *Cultural History of Reading*, Westport, Connecticut/ London: Greenwood Press, pp. 3-23.

Davis, Rocio G. and Rosalia Baena (eds.) (2000) *Tricks with a Glass. Writing Ethnicity in Canada*, Amsterdam/ Atlanta: Rodopi.

Dimic, Milan V. (1988) "Models and Paradigms for the Study of Canadian Literature: its internal and external relations as perceived by critics and scholars – a comparatist view". In *Problems of Literary Reception/ Problèmes de reception littéraire*, Edmonton: University of Alberta. Research Institute for Comparative Literature, pp. 144-168.

Heidenreich, Rosmarin (2008) "1608-2008: The Time In-Between. Major Trends in French and English Canadian Prose Fiction". In *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 28(2), pp. 101-113.

Jones, J.&J. (1982) *Canadian Fiction*, Boston: Twayne Publishers.

Keith, William John (1985) *Canadian Literature in English*, New York: Longman Group Limited.

Moodie, Susanna (1989) *Life in the Clearings versus the Bush*, Toronto: The Canadian Library.

Moodie, Susanna (1962) *Roughing It in the Bush*, Toronto: McClelland and Stewart.

Moss, John (1981) *A Reader's Guide to the Canadian Novel*, Toronto: McClelland and Stewart.

Palmer, J. Tamara and Beverly J. Rasporich (2011) "Ethnic Literature". In *The Canadian Encyclopedia*<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=a1ARTA0002664>.

Petruț, Margareta (2005) *Romanul canadian postbelic între tradiţie şi postmodernism*, prefață de Virgil Stanciu, Cluj-Napoca: Argonaut.

Staines, David (1977) *The Canadian Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Steele, Charles, R. (ed.) (1982) *Taking Stock. The Calgary Conference on the Canadian Novel*, Ontario: ECW Press.

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

AUTOFICTIONAL FAMILY – CONTINUITIES AND UN-CONTINUITIES IN IDENTITY: FATA DIN CASA VAGON, *ANA MARIA SANDU*

Violeta-Teodora Iorga (Lungeanu), PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați

Abstract: Literary designed at Mircea Cărtărescu's circle from the Faculty of Letters in Bucharest, Ana Maria Sandu practices a feminine writing assimilated to personal, intimacy and sensuality. Making her debut in poetry – "Din amintirile unui Chelbasan" (2003) – Ana Maria Sandu is the author of three novels "Fata din casa vagon" (2006), "Omoară-mă!" (2010), "Aleargă" (2013) which revalorize women who had been repressed and forgotten. Wrote both on the discursive axis of autofiction and psychoanalysis, "Fata din casa vagon" is claimed as a feminine writing which asserts a thematic and stylistic pattern. As the increasing sensibility, the exploring of sexuality and the returning to childhood compose the nucleus of the feminine theme, the discourse folds on the poematic prose which is a non-epic writing based on poetic images and obsessive symbols. The structure rest on the wagon-novel model sustains another aspect of the autofictional writing – the identity projected as Matrioşka puppets and the presence of a ventriloquist voice overlap on a unique image – that of the”girl on the wagon-house”. From this point of view, the analysis of the thematic and discursive field of the novel shows the way in which feminine writing makes the transgression from (auto)biography to fictional writing – a basic qualification for this type of discourse.

Keywords: autofiction, feminine writing, feminine, identity, discourse.

Autoficțiunea la feminin

Potrivit opiniilor critice generalizate, atenția acordată intimității și sensibilității, ca reflectare evidentă a narcisismului feminin, a pasionalului și a (im)pudorii, reprezintă o trăsătură specifică scriiturii feminine. Și autoarele române vorbesc deschis astăzi despre sexualitatea lor (Cecilia Ștefănescu), despre dorințele lor (Ruxandra Cesereanu), despre nevoia de iubire (Ana Maria Sandu) sau despre identitatea sexuală (Simona Popescu) și cea socială (Herta Müller). Aderarea scriitoarelor la un nou tematism s-a făcut în acord cu adoptarea unei noi paradigme discursive – modelul autoficțional funcționează prin exhibiționism, impudoare, narcisism. Genul bastard, hibrid, ilegitim, caracterizat „feminin” prin forța sensibilității și preocuparea pentru limbă și stil, constituie un discurs pe care unele autoare l-au îmbrățișat cu entuziasm, apropriindu-l chiar ca formă de angajare a propriei persoane într-un discurs asumat[1]. Este evident că spectrul larg al practicii autoficționale feminine de astăzi are nevoie de o jalonare care să evidențieze legăturile dintre

[1] Analizând modul în care autoficțiunea se pliază pe raportul dintre gen autorului și necesitățile sale discursive, Annie Ernaux observă asocierea literaturii feminine cu această scriitură: „Je n’ai jamais entendu le mot autofiction à propos de Philippe Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. […] Tout se passe très subtilement comme si l’autofiction était principalement un genre féminin, avec un cote sentimentalo-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente, d’assigner aux femmes leur domaine, leurs limites et littérature.”(Nu am înțeles niciodată cuvântul *autoficțiune* atribuit lui Philippe Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. […] Totul se petrece foarte subtil ca și când autoficțiunea este, în principal, un gen feminin, cu o latură sentimentalistă (consumistă), narcisistă, manieră deturnată, inconștientă de a atribui femeilor domeniul lor, limitele lor și literatura.)"Toute écriture de vérité déclenche les passions", interviu cu Annie Ernaux, Camille Laurens, în *Le Monde*, disponibil la http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html , accesat la data de 18.06.2014.

(re)poziționarea autoficțională a eului și condiția feminină. Pentru unele dintre autoare, distanțarea de tip autoficțional este forma de reprezentare a unor experiențe resimțite violent, chiar traumatic, care au determinat o fracturare a sinelui soluționată doar printr-un proces psihanalitic. Incestul, violul, violența, boala sau moartea sunt toate atâtea experiențe limită care provoacă ruptura identitară. De aceea, unele autoare practică narațiuni concentrice care realizează repetate imersiuni în aceleași „ape adânci" pentru a scoate la suprafață imagini obsesive, tensiuni, nevroze.

Accepțiunea autoficțiunii pe care femeile autoare o adoptă în scriitură este cea oferită de Serge Doubrovsky, aceea de „gest autocritic", în care universitarul francez face practica personală a scriiturii și explică modul în care psihanaliza îi permite crearea propriului limbaj în a-și povesti viața. Aventura de tip lingvistic pe care o propune Doubrovsky se raportează la o paradigmă față de care autoficțiunea este, pentru moment, extrem de îndatorată – modelul psihanalitic. Aparenta dezordine, neglijența față de text sau micile scăpări reprezintă într-o astfel de grilă transcrierea unor sesiuni de analiză nereușite. Într-un al doilea articol autocritic la *Fils, Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, Doubrovsky evidențiază legătura intimă între reprezentările arhetipale și încercările de recuperare ale individualității: autoficțiunea devine un gen de ficțiune care „să mă redea pe mine mie însumi"[2]. O astfel de scriitură asociativă, perpetuu bifurcată, care nu poate fi niciodată bine ordonată, are marele merit de a reda abundența vieții psihice, contradicțiile și rătăcirile ei.

Discursul femeilor, înglobat de cele mai multe ori într-un nebulos discurs feminin, a fost asociat unui limbaj al emoțiilor, al vieții private, favorizând aluzia, eufemismul, ambiguitatea, mai degrabă decât concentrarea logică, argumentarea clară a subiectului discutat, folosirea consistentă a unor strategii retorice. Această scriitură este inspirată din înțelegerea inconștientului femeiesc și mai ales a trupului femeii, motto-ul scriiturii feminine fiind „scrie cu propriul trup". Pentru Helene Cixous, limbajul în sine este o activitate a trupului, femeile trebuind să-și descopere propriile definiții și percepții ale trupului, căci până acum acestea au fost emise și formulate de bărbați. Din această perspectivă, se creează conexiuni între diferite forme de reprezentare și genuri textuale prin raportarea la intimitatea biologică şi emoţională a scriitorului. Subiectul unor astfel de texte nu mai este o simplă entitate ideologică şi de limbaj, ci un subiect din carne, sânge şi oase, o entitate care suferă fizic şi emoţional, care moare. Autoficțiunea feminină, „plagiatul psihic", după Camille Laurens, descoperă o puternică latură autoreflexivă transpusă într-o permanentă căutare a sinelui și într-o permanentă raportare a individului la ceilalți.

Chelbasan și obsesiile ei

Ana Maria Sandu își trasează liniile de bază ale profilului său literar la cenaclul de la Facultatea de Litere din București, sub îndrumarea lui Mircea Cărtărescu. Ca și congenerele sale, Ana Maria Sandu se afirmă ca o continuatoare a imageriilor cărtăresciene, dar și a prozei feminine de analiză practicate de Simona Popescu. Dacă Cecilia Ștefănescu aderă spre un bovarism livresc și excentric, iar Ioana Niculae spre o poezie minimalistă și biografistă pe alocuri, Ana Maria Sandu debutează cu poezie, *Din amintirile unui Chelbasan* (2003), trecând apoi la romane cu o construcție narativă originală, în care palierul autoficțional și cel psihanalitic se dizolvă în arabescuri narative: *Fata din casa vagon* (2006), *Omoară-mă!* (2010), *Aleargă* (2013). În radiografierile prozei postdecembriste, primul dintre romanele sale e așezat fie în categoria „realismului subiectiv şi autoficţional"[3], fie în ficțiunile eului, ca

[2] Doubrovsky, Serge, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre, Paris, PUF, 1988.*

[3] În articolul „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească", Carmen Muşat identifică o serie de categorii prozastice, între care cea a realismul subiectiv şi autoficţional, reprezentat de Norman Manea (*Întoarcerea huliganului, Vizuina*), Alexandru Vlad (*Viaţa mea în slujba statului; Curcubeul dublu*), Ioan Lăcustă (*Luminare*), Ana Maria Sandu (*Fata din casa vagon*), Varujan Vosganian (*Cartea şoaptelor*). Aşadar, autoarea vede în autoficţiune una din faţetele realismului actual şi pune laolaltă modele narative diferite în virtutea relaţiei dintre lumea reprezentată prin limbaj şi subiectul-creator. Muşat, Carmen, „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească", în Bucureştiul Cultural,

„roman ce psihanalizează fantasme ale copilăriei, integrându-le unei viziuni poetice, contemplative”[4]

Poeziei de factură „realistă” și „autentică”[5] din concentrata biografie poetică i-au luat foarte repede locul romanele de o construcție savantă, care afirmă deja un tipar observat de critică: „*Omoară-mă!*, noul roman al Anei Maria Sandu, nu diferă foarte mult ca formulă de *Fata din casa vagon*, cum susţin unii comentatori. Şi construcţia întregului – realizată dintr-o succesiune de poveşti aranjate pe model «Matrioşka» –, şi «universul» feminin închis asupra căruia focalizează naraţiunea, şi restrîngerea teritoriului «realist» sub presiunea unui plan fantasmatic, şi obsesia ficţiunii devoratoare (devenită, într-un fel, «teză» în acest al doilea roman ce priveşte cu un ochi spre *Igiena asasinului*, cartea lui Amélie Nothomb) sunt elemente comune celor două volume de proză ale autoarei.”[6]

De altfel, Mircea Cărtărescu, cel care prefațează romanul *Fata din casa vagon*, vede în construcție marele câștig al cărții: „Cartea are o construcție originală și derutantă. Cititorul de literatură modernă acceptă un anumit grad de *suspense* narativ, de plutire în ceață, de amânare a deznodământului, în așteptarea răsplății finale. El e obișnuit cu ideea că trebuie să-și suspende o vreme nevoia de a înțelege ce se-ntâmplă în carte. În cartea de față i se cere o așteptare neobișnuit de lungă. Abia în ultimul sfert al romanului ni se dă cheia înțelegerii lui. Abia atunci ne dăm seama că am citit o carte în care faptele au fost radical manevrate narativ.”

O altă direcție de receptare critică a romanului se îndreaptă spre proza poematică rezultată din diverse procedee cu efect de acumulare – constelații de imagini, simboluri și metafore repetitive – din irupțiile lirice și din supralicitarea imaginilor onirice și suprarealiste: „E foarte greu de «rezumat» cartea, construcția ei e mai degrabă organizata în profunzime, pe cercuri concentrice, pe grupuri de imagini poetice și simboluri obsesive (inelul cu rubin, apa în diversele ipostaze, de la râul Șușița, în care Ileana încearcă să se sinucidă, precum în reveria Inei în fața vitrinei cu fotografii, până la robinetul de la duș, pe care Ileana îl lasă să curgă la nesfârșit), iar personajele își schimbă vocile (de la copilărie la maturitate), așa cum fac schimb de identități, migrează nomad (înlăturând cronologiile): Ina împrumută identitatea mamei, se cuibărește întâi în șifonier, în raftul cu lenjerie intimă (ca la Simona Popescu), apoi sub pielea mamei și în burta ei, în starea de dinainte de a se naște.”[7]

Pe aceeași direcție a prozei infuzată de lirism se sprijină și Bianca Burța-Cernat atunci când califică proza drept una de analiză a „subteranelor”: „O poezie stranie, angoasantă înconjoară romanul Anei Maria Sandu ca un halou. Un roman cu contururi fluide, înșelătoare, în armonie cu fluiditatea fantasmelor care bântuie mentalul chinuit al personajelor. Temerara coborâre în subteranele mâloase ale sufletului, *Fata din casa vagon* este o partitură

Anul VIII/nr. 112, martie 2012, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-112--fictiune-si-autofictiune-n-proza-romneasca-13820.html, accesat în 14.03.2013.

[4] Burța-Cernat, Bianca, „Cum mai stăm cu proza românească? (II), în Observator cultural, nr. 361, martie, 2007, desponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28II%29*articleID_17125-articles_details.html , accesat la data de 12.03.2013.

[5] Recenzând volumul de debut al autoarei, Marius Chivu observă dimensiunea biografistă a poeziei și caracterul reflexiv pe marginea aventurilor identitare ale individului: „Alcătuită din trei părți, această sensibilă biografie narativă în versuri (poemul ca mimesis al prozei), realistă și «autentică», construită cu o simplitate dezarmantă, minim metaforică și fără artificii stilistice își dezvăluie lirismul tocmai din aparentul dezinteres pentru lirism, prin miraculoasa dicție a amalgamului de amănunte și detalii din universul infantil.[…]Cum o arată și titlul, avem în acest poem o succesiune de secvențe care pendulează între mai multe vârste, de la copilăria grădiniței și a claselor primare până la adolescența studenției, de la percepția ludică a lumii, până la cea uşor dramatică a primelor experienţe emoţional-erotice ale pubertății. Dincolo de candoarea și pitorescul secvențelor decupate, de savoarea și hazul în sine al naivităților, temerilor, credințelor, al confuziilor și superstițiilor micuței Ana, există «trecerea dureroasă de la tricicletă la bicicletă», complicatul traseu al formării, fascinanta metamorfoză a fetiței tunse chilug într-o tânără chiar dacă bondoacă și cu pulovere lălâi.” (Marius Chivu, „Copilăria și complexele ei”, în *România literară*, nr.28, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/numarul_28_2004_ro , accesat la data de 12.10.2014.)

[6] Burța-Cernat, Bianca, „Legături bolnăvicioase”, în *Observator cultural*, nr.527, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Legaturi-bolnavicioase*articleID_23785-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

[7] Dințoiu, Adina, Casa cu femei, în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

remarcabilă în care se întâlnesc condeiul de poetă al Anei Maria Sandu și reala sa vocație pentru ficțiunea psihologizantă."[8]

Identități de schimb – Ina-Ileana-Viorica

Laborator al multiplicării identităților prin deconstrucție, divizare sau replicare a eului, autoficțiunea rămâne terenul cel mai fertil pentru desfășurările regizate ale căutărilor cu miză identitară. Din această perspectivă, *Fata din casa vagon* se compune din suprapunerea a trei povești și a trei discursuri marcate de situații repetitive, corelații și corespondențe care rezultă din destinele îngemănate ale celor trei. Ina, personajul căruia îi revine funcția de narare, este fetița care încearcă la începutul romanului să pătrundă în tăcerea absolută a mamei sale, Ileana. Alături de cele două trăiește o a treia femeie, mama Ilenei, Viorica – captivă și ea în casa vagon și responsabilă de crizele tinerei femei. Prinsă în mreaja țesută de cele două, fetița Ina se adâncește tot mai mult în liniștea dintre cele două: „Nu-mi lipsește propriu-zis nimic, dar nu pricep ce are mama, ce-o doare și de ce umblă ca o nălucă printre noi. Merge desculță și lasă urme pe linoleumul din bucătărie, așa că-i urmăresc cu talpa contururile subțiri. Piciorul meu nu atinge niciodată în cele cinci cercuri în formă de degete, dar așa vrea să mut definitiv acolo și să spun că, gata, nu mai locuiesc pe strada Unirii."[9]

Drama copilului se consumă între dorința de a-și descoperi mama (o serie de imagini simbolice refac un veritabil *regressus ad uterum*) și momentele de intimă complicitate care situează perechea mamă-fiică în opoziție cu exteriorul (bunica Viorica, tatăl Ștefan). În fața dughenei pe care scrie FOTO, mama și fiica confecționează destine pentru cei imortalizați, într-un absurd joc al puterii (reprezentarea raporturilor între cel dominat și cel care domină fusese experimentat de cele două puse față în față cu autoritatea violentă a tatălui): „O strâng pe mama de mână. Inelul ei pulsează. Palmele mele încep să șiroiască și degetele noastre se bălăcesc într-un lichid scârbos. Nu mai știu unde încep eu și unde se termină mama, avem o singură mână, uriașă și puternică. S-ar putea răzbuna pentru tot ce ni s-a întâmplat rău de-a lungul timpului, ar putea să ucidă pentru noi printr-o simplă atingere sau ne-ar putea arunca atât de departe încât să nu ne mai găsească nimeni. […]Râdem zgomotos, așa că nimeni n-ar putea bănui ce răni îngrozitoare ascundem în palmele noastre lipite, unsuroase."[10]

Pe aceeași coordonată a concatenărilor de tip identitar, Ina, copilul născut de Ileana la șaptesprezece ani, va prelua de la mamă eticheta de copil indezirabil. La rândul său, Ileana venise pe lume ca al doilea copil al Vioricăi cu Ion, la doi ani după ce Viorica își zărește soțul într-o plăcintărie cu o altă femeie. Cu devotamentul și dragostea resorbite („Nu-și mai iubește copilul, nu-l mai poate privi, Viorica e acum o grasă cumplită căreia i s-a zdrobit inima în mașina de tocat și cu pasta cârlionțată s-a umplut o roată imensă de plăcintă, din care au mâncat bărba-su și curva."[11]), Viorica va vedea în Ileana semnul crizei în căsnicie, determinându-și copilul să se lege indisolubil de tatăl bețiv. Atunci când acesta va muri, lăsându-i fiicei unică amintire o pereche de pantofi albi păstrați cu sfințenie în șifonier[12], naratoarea adultă Ina va remarca suferința care leagă indisolubil cele două copilării: „Atunci când era doar o puștoaică la fel ca mine a trăit Ileana cel mai mult."[13]

Echivalențele dintre personaje iau forma unor pulsiuni regresive în care Ina se reîntoarce imaginar în copilăria Ilenei pentru a-și satisface irepresibila dorință de intimitate cu

[8] Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»", în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html , accesat la date de 2.04.2014.
[9] Sandu, Ana-Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, 2006, p. 19.
[10] *Ibidem*, pp. 30-31.
[11] *Ibidem*, p. 135.
[12] În același spațiu al interiorului care concentrează obsesii ale copilăriei își proiectează și micuța Ina dorințele „Dacă aș încăpea în sertar, m-aș cuibări acolo fără nici o grijă, contururile și dantelele de la lenjeria mamei m-ar învălui ca o pânză de păianjen. Doar când aș încerca să ies, mi-aș da seama că m-am evaporat, că picioarele și mâinile mele au fost niște dropsuri aurii cu gust de lămâie."(Sandu, Ana-Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, 2006, p. 32.)
[13] *Ibidem*, p. 120.

mama prin evocarea prieteniei cu Duduța, „sora de cruce" a Ilenei, retrăgându-se apoi în spațiul embrionar de care se mai simte încă legată: „Mă lipesc de pântecul ei plat și am senzația că n-am plecat niciodată, că locul meu e înăuntru, protejată de pilea subțire și albă."[14] De aici, schimbul de identități: fiica își simte mama în pântece și este gata să o renască pentru a o menaja de resentimentele bunicii, de violența soțului, de iminenta sinucidere, conștientizând în același timp eșecul „resuscitării": „Numai că e cam târziu, nu te mai pot ajuta, n-am decât să mă mulțumesc cu tine, mamă, sub formă intrauterină."[15]

Cele trei femei compun un tablou al feminității care trăiește într-un șir de fatalități, ca într-un joc al păpușilor rusești: Ina coboară în copilăria Ilenei, încercând să găsească acolo viața care s-a scurs picătură cu picătură în încercarea de a sinucide în Șușița, în lupta cu Ștefan, alcoolicul agresiv, în eforturile de a-și reface viața alături de Alexandru. Ileana încearcă, la rândul ei, să înțeleagă comportamentul mamei din tinerețe, însă toate trei rămân captive în casa vagon și captivitatea uneia le absoarbe și pe celelalte două: „Știe că n-are unde să plece și se agață de viața ei jerpelită. Casa vagon a înghițit-o bucățică cu bucățică și nici nu-și mai amintește că și-a dorit să fie măcar puțin fericită."[16]

Traumă și poezie

Toate personajele romanului plutesc indistinct într-un spațiu halucinant, luptă în permanență cu un trecut traumatizant. Boala psihică a mamei, violul Duduței, moartea tatălui, descoperirea infidelității soțului, violența din familie sau avortul – toate acestea reprezintă experiențe traumatice care determină o existență simultană, o fracturare a ființei între două lumi – prezent și trecut. Ca răspuns (tardiv) al psihicului la un eveniment cu impact puternic asupra individului, trauma irupe în prezent prin reprezentări de tipul halucinațiilor, viselor, flash-back-urilor. Din această perspectivă, romanul se compune din imagini care răbufnesc din inconștient, din senzații aproximate metaforic, din analogii mentale închegate spontan, lipsite de logică discursivă.

Copilăria Inei, populată de un tată alcoolic și violent și de o mamă depresivă se reia printr-o serie de imagini simbolice, dar care lasă în urmă goluri ce se umplu pe măsură ce discursul avansează cu descrieri nelămurite, cu senzații aproape imperceptibile și cu dorințe vag exprimate. Între cele două „deliruri" din partea a doua a romanului, în care Ina își imaginează cum își salvează părinții, rămâne aceeași stare nelămurită, reflexie a apelor adânci ale subconștientului. Aici, proza respiră un aer blecherian, cu tușe hipnotizante, suprarealiste: „*Primul delir: cum o salvez pe mama. Când trece prin dreptul ușii, o deschid. O iau pe Ileana de mână și pășim printr-o ceață groasă. Căptușită cu blană. Nu știm unde o să ajungem. Orbecăim, important este că am scos-o pa mama din camera aia meschină, cu o sută de mirosuri. Ne subțiem și începem să coborâm. Prindem viteză, mă strigă când nu mă mai vede. Îi fac cu mâna. Degeaba, mă dau pe derdeluș pe sub limfa ei aurie. Un bob de porumb, poate nici atât nu sunt. O denivelare și amețesc. Am nimerit pe un canal greșit, dar mai am timp să virez. Și să mă întorc.*"[17](s.a.)

Ca forme de manifestare a traumei, percepția asupra propriului corp suportă modificări esențiale: corpul alienat – ca expresie a subiectului fractalic[18] – suferința fizică pe care

[14] *Ibidem*, pp. 19-20.
[15] *Ibidem*, p. 118.
[16] *Ibidem*, p. 122.
[17] *Ibidem*, pp. 146-147.
[18] Jean Baudrillard, în (*L'Autre par lui-même*, Éditions Galilée, 1987) consideră că subiectul postmodern este destructurat pe ideea unificării pe seama asemănării cu sine, nu cu celălalt: „La fel putem să vorbim astăzi despre un subiect fractal care, în loc să se transceandă într-o finalitate sau într-un ansamblu care îl depășește, se difractă într-o multitudine de ego-uri miniaturizate, asemănătoare toate unele cu celelalte, demultiplicându-se după modelul embrionar ca într-o cultură biologică, saturându-și mediul prin sciziparitate la infinit. Așa cum componentele sale elementare, subiectul fractal nu visează decât să-și semene sieși în fiecare dintre fracțiunile sale.[…] E nevoie de o soluție care să ne elibereze de asemănarea cu ceilalți, Astăzi, obsesia e de a nu semăna decât cu sine însuși. A ne regăsi pretutindeni, demultiplicați, dar fideli propriei noastre formule pretutindeni același generic, a trece pe toate ecranele în același timp. (Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p.31)

personajele și-o provoacă involuntar, reacțiile fizice incontrolabile – sunt toate prezente în roman. Divizarea propriului trup provoacă curiozitatea Inei („M-am dus la doctor să-mi smulgă unghia și nu prea știam ce m-așteaptă, dar speram să mă cruțe și să plecăm cât mai repede din sala de operații. […] Bucata de carne atârna în gol și aș fi vrut să o pot lua acasă, să o studiez pe masa din bucătărie, întorcând-o de pe o parte pe alta și oripilând-o pe bunica pentru că pot să mă joc cu așa o chestie scârboasă.”[19]), iar dizolvarea limitelor corporale descoperă spații interioare necunoscute până atunci („Înăuntrul meu a început să crească o stradă, de undeva din dreptul măselelor. Am strigat să mă extragă cineva dintre pernele alea moi care se tot rostogoleau aiurea pe lângă amigdalele mele. Un pled după altul mă acopereau, un rând de piele peste alt rând de piele, am apăsat cu degetul și nu simțeam nimic, din fața mea a rămas numai o gropiță de carne moale și am început să plâng în hohote.”[20])

În plan discursiv, romanul se bazează pe relația privilegiată dintre discursul autoficțional și traumă. Abolirea cronologiei și a cauzalității, poetizarea limbii, privilegierea discursului în detrimentul istoriei fac posibilă reprezentarea traumei. Este cunoscut faptul că aceasta se definește, în primul rând, prin imposibilitatea integrării în ordinea narativă. Așa cum susține Lyn Marven, semnele traumei nu pot fi articulate, astfel că își fac loc în tăcerile textului și sunt decelabile doar la nivelul macrostructurii romanului. Textul abundă în procedee care apropie textul de proza poetică, de monologul interior sau de redarea fluxului conștiinței permițând organizării discursive (récit) să devină element distinctiv în rapoartele autoficțiunii cu alte categorii de texte. Aceste tehnici sunt de cele mai multe ori de ordin sintactic: un anumit tip de frază, în care topica este sistematic destructurată prin elipsă, prin absența sau prin multiplicarea punctuației; diferite figuri de construcție; noi forme de exprimare a raporturilor de coordonare sau de subordonare. Toate figurile enumerate mai sus activează funcția poetică a limbii care, în comunicarea artistică, atât la nivelul expresiei, cât și la nivel semantic, instituie limbajul poetic ca sistem autonom de semne.

Construcția romanului afirmă un specific al scriiturii autoarei: o proză poematică, cu rădăcini suprarealiste, care se realizează la granița dintre proză și poezie, rezultând din operații întreprinse asupra limbii. Poetizarea limbii, fie în sensul funcției poetice a limbajului, instituite de Roman Jakobson, fie în sensul privilegierii inscriptorului, așa cum explică Dominique Maingueneau, rezultă dintr-o serie de metaforizări: „Visul mamei atârnă pe frânghie, e o haină înghețată bocnă și, dacă încerc să aflu mai multe, se rupe foarte ușor, așa cum s-a întâmplat astă-iarnă cu helanca bleu.”[21] Autoarea instituie astfel o relație deosebită cu limba scrisă: ordinea scrisului produce o realitate de gradul al doilea care reorganizează și conferă un sens trecutului, așa cum vorbirea nu ar putea să o facă.

Ordonat pe axa discursivă autoficțională, dar și pe cea psihanalitică, romanul *Fata din casa vagon* se revendică de la o scriitură feminină care afirmă un tipar tematic și stilistic propriu. Discursul autoficțional se pliază pe tiparul stilistic al prozei poematice, concretizându-se într-o scriitură fără înaintare epică, traversată de imagini poetice și simboluri obsesive, iar construcția unei identități de tip Matrioșka și prezența unor voci ventriloce se suprapun pe o unică imagine – a *fetei din casa vagon.*

Bibliografie

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p.31

[19] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 109.
[20] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 108.
[21] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 45.

Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»”, în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html , accesat la date de 2.04.2014.

Burța-Cernat, Bianca, „Cum mai stăm cu proza românească? (II), în Observator cultural, nr. 361, martie, 2007, desponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28II%29*articleID_17125-articles_details.html , accesat la data de 12.03.2013.

Burța-Cernat, Bianca, „Legături bolnăvicioase”, în *Observator cultural*, nr.527, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Legaturi-bolnavicioase*articleID_23785-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

Chivu, Marius, „Copilăria și complexele ei”, în *România literară*, nr.28, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/numarul_28_2004_ro , accesat la data de 12.10.2014.

Dințoiu, Adina, Casa cu femei, în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

Doubrovsky, Serge, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

Ernaux, Annie, Camille Laurens "Toute écriture de vérité déclenche les passions", interviu cu Annie Ernaux, Camille Laurens, în *Le Monde*, disponibil la http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html , accesat la data de 18.06.2014.

Marven, Lyn, *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German Herta Müller, Libuse Monıkova, and Kerstin Hensel*, Oxford University Press, 2005.

Mușat, Carmen, „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească”, în Bucureştiul Cultural, Anul VIII/nr. 112, martie 2012, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-112--fictiune-si-autofictiune-n-proza-romneasca-13820.html, accesat în 14.03.2013.

Sandu, Ana Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, Iași, 2006

ELIZABETH GASKELL – A WOMAN OF MANY NAMES AND "MES" AND THE PHALLOCENTRIC ORDER

Simona Catrinel Avarvarei, Assistant, PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași

Abstract: This paper approaches the way in which constructing and placing her 'I' within different systems of representation – Christianity, socialism, the Angel of the House, the Romantic artist with an eye for minute details , Elizabeth Gaskell seems near to Kristeva's perspective upon a multi-positioning of the subject in language as sign of longing and becoming. She searches for her genuine 'I' whilst admitting its socially-split existence, a quest she would embark upon with her authorial self. According to the Tel Quel theory, Modernist writers exploit and celebrate the semiotic and intertextual energies, where the notion of a unique self – that of one's own self – interpreted as coherent identity, is totally abandoned. With that, Gaskell stepped out of the canon, only to claim her place into it, the moment she admitted subordination to patriarchal authority.

Keywords: womanhood, feminist criticism, psychoanalysis, gender studies, women's writing.

It seems that a woman of so many names and '*mes*' could not confine herself to her *self*, nor could she be her *own woman* in the rather annihilating and narrowing sense implied by what authorship meant to Charlotte Brontë and alluded in a letter dated July 9th, 1853: '*A thought strikes me. Do you, who have so many friends, – so large a circle of acquaintance, – find it easy, when you sit down to write, to isolate yourself from all those ties, and their sweet associations, so as to be your OWN WOMAN, uninfluenced or swayed by the consciousness of how your work may affect other minds; what blame or what sympathy it may call forth*?' (Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, p. 409). Three years earlier, in 1850, Elizabeth Gaskell meditated on a shifting sense of self, that proved a sound knowledge of her own mind and person, at the same time approaching her to the future perception Modernism would develop on the idea of the dissolution of the unitary *I*, as advocated by Julia Kristeva, at the same time pinning her down to the mighty patriarchal canon of submission: '[…] *for I have a great number and that's the plague. One of my mes is, I do believe, a true Christian – [only people call her socialist and communist], another of my mes is a wife and mother, and highly delighted at the delight of everyone else in the house. … . Now that's my ''social'' self I suppose. Then again I've another self with a full taste for beauty and convenience which [sic] is pleased on its own account. How am I to reconcile all these warring members? I try to drown myself (my first self,) by saying it's Wm [William Gaskell] who is to decide on all these things, and his feeling it right ought to be my rule. And so it is—only that does not quite do…I long (weakly) for the old times where right and wrong did not seem such complicated matters; and I am sometimes coward enough to wish we were back in the darkness where obedience was the only seen duty of women.*' (Elizabeth Gaskell, *The Letters of Elizabeth Gaskell*, pp. 108-109).

Constructing and positioning her 'I' within different systems of representation – Christianity, socialism, communism, the Angel of the house, the Romantic artist with an eye for minute details – Gaskell seems near to Kristeva's perspective upon a multi-positioning of

the subject in language as sign of longing and becoming. She searches for her genuine 'I' whilst admitting its socially-split existence, a quest she would embark upon with her authorial self. According to the *Tel Quel* theory, Modernist writers exploit and celebrate the semiotic and intertextual energies, where the notion of a unique self – that of one's own self – interpreted as coherent identity is totally abandoned. With that, Gaskell stepped out of the canon, only to claim her place into it, the moment she admitted subordination to patriarchal authority. Nevertheless, we may contemplate Gaskell's *mes* from a pre-Modernist perspective, the moment we refer to Julia Kristeva and her belief that (in Modernist texts) the transposition of angles and perspective of what she refers to as '*signifiance*' begins to be self-consciously exploited and this inherently implied the very recognition of the fact that the subject is not identical to the 'I' that speaks. There is a certain concept of 'loss' behind the assumed authorial anonymity, as Roland Barthes assumes: *'Signifiace', unlike signification, cannot be reduced to communication, to representation, to expression: it puts the (writing or reading) subject into the text, not as a projection, not even as a fantasmatic one, but as a 'loss.*'(Roland Barthes, 'Theory of the text', p. 38).

It is not only the subject that is 'lost' within the threads of the text, we argue, but the assumption of an illusory masculine identity, practice that defined what we might refer to as '*geno*-dimension' [an allegory to Kristeva's '*geno-text*' as the process of generating the signifying system as signifying infiniteness] of the Victorian écriture féminine. This is what makes us consider Elizabeth Gaskell's decision, not to resort to the already consecrated male authorial stereotype, to embrace and define, within the image of loss, what Barthes defined as 'The Grain of the *new* Voice'. (my emphasis)

In many ways, the story of Gaskell's life oscillated between polarities opened by massive disparities - North and South, public and private life, social engagement and idyllic withdrawal, although, eventually, she fled from each and every one of them. I argue that the same vacillation accounts for the fact that she published her first novel anonymously, thus neither wholeheartedly rebelling against convention, as Alexis Easley (Alexis Easley, *First-Person Anonymous: Women Writers and Victorian Print Media, 1830-70*) suggests, nor defying it through a public claim of self-identity. If the reader was not familiar with the real name that hid behind Mary Barton, a certain delay in taking a decision on behalf of Mrs. Gaskell's seemed to account for the fact, which appears to contradict the thesis of her rebellion against the tyranny of the canon. This is what she wrote in a letter addressed to her editor, Edward Chapman, on 26 May 1848, '*If you have no objection, I should on reflection prefer* ***no name*** *being given as that of the author. I do not like assuming a name, although my desire for secrecy is as strong as ever*' (A. V. Chapple and A. Shelston, *Further Letters of Mrs. Gaskell*, p. 39). Nevertheless, on 19 October the same year, Elizabeth Cleghorn Gaskell proposed *Stephen Berwick* as a pseudonym, but the suggestion came too late and what could have been her second sobriquet, following *Cotton Mather Mills* that appears on her first work of fiction, *Libbie Marsh's Three Eras* (1847), as well on other two stories, *The Sexton's Hero* and *Christmas Storms and Sunshine*, proved to have too short an existence.

The problem of an identity publicly assumed and the search of the name that would accompany her entire literary career mark an interesting point in what Mrs. Gaskell is concerned. First comes the reflection on the idea of anonymity, which would only echo the status women had in the times of the Patriarch, one that does not go beyond the blurry profile of a fluttering shadow, whose 'immateriality' appears to almost deny the attributes of individuality and uniqueness – hence the idea of '*no name'*; although, at first, she acknowledged her dislike of hiding behind male pennames, and in spite of the fact that she almost chose one, I argue that Elizabeth Gaskell, by preferring anonymity over a fictitious, male-gendered identity, was actually forging her own image, preparing to introduce her own

self to the world. With Mary Barton, she failed to articulate the will of having the shadowy, womanly existence publicly acclaimed, in an assertive exercise that would intertwine the inner logos of the self with its external acknowledgment, but this was only a milestone in the life of this '*high-profile woman of letters*' (Alexis Easley, *First-Person Anonymous*, p. 91).

The literary signature of her 'voice' seems to have undergone an equally intricate forge as her earlier choices of pennames or no name at all. Deidre D'Albertis, meditating on Elizabeth Gaskell's authorial mark, emphasizes the institutional conformity that accompanies her gender and summarizes her role: '*For much of the nineteenth and early twentieth centuries, critics tended to refer to her as Mrs. Gaskell; only with the advent of feminist criticism in the late twentieth century did Mrs. Gaskell ultimately become canonized as ''Elizabeth Gaskell*' (Deirdre D'Albertis, 'The Life and Letters of E. C. Gaskell', p. 14).

It was precisely this form of reference 'Mrs.', canonical in itself, that justified Lord David Cecil's abrupt disparity between Elizabeth Gaskell and her equally famous contemporaries, the Brontës and George Eliot, '*her famous rivals*' who were not '*ordinary women*': '*Ugly, dynamic, childless, independent, contemptuous of the notion that women should be confined to that small area of family and social interests which was commonly regarded as the only proper province of their sex; fiercely resentful of the conventions that kept them within it – at every turn they flout the standards which were set up before the women of their day. In the placid dovecotes of Victorian womanhood, they were eagles. But we only have to look at a portrait of Mrs. Gaskell, soft-eyed, beneath her charming veil, to see that she was a dove.*' (Lord David Cecil, *Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation*, pp. 97–98).

In the wingspan lies the greatness of floating among the lofty peaks and the delicate whitish fluttering that roams over mansion rooftops. The harsh epithets that Lord Cecil – most uninspiringly – resorted to have a powerful opposing effect on the softness of destiny and vocation Elizabeth Gaskell did come to epitomize. In one of her letters she argued that even unique endowments, such as those of Charlotte Brontë's, cannot compensate for a woman's duty to perform her part as the Angel of the Hearth. Even though '*she must not shrink from the extra responsibility implied by the very fact of her possessing such talents*,' no other person '*can take up the quiet regular duties of the daughter, the wife, or the mother, nor can she drop the domestic charges devolving on her as an individual, for the exercise of the most splendid talents that were ever bestowed*' (Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, p. 259). The catalytic agent of these thoughts must hide behind Gaskell's Unitarian upbringing, as she was the born the daughter of a Unitarian minister and she later became the wife of one. One of the key values this religious community, one George Eliot herself held most dear, the education was equally imparted to both men and women who were encouraged to cultivate independence of thought and self-regulating morality. Unitarians were constantly concerned with establishing literary, philosophical as well as scientific societies, charity schools for girls and boys, just as they were much involved in printing, publishing, and book selling businesses. It was also an Unitarian voice, William Johnson Fox's, which uttered, in 1834, words that not often sprang from the lips of men: '*Man has placed them [women] in degrading circumstances, and through them the degradation has recoiled upon himself. In his disgust at female pretension, (not a jot worse than male pretension; and either, only disgusting because unfounded) he has crippled female intellect, and thereby enfeebled his own. In training a dependent, he has lost a companion. In the passing admiration of superficial accomplishment, he has foregone the permanent advantage of solid attainment. […] In claiming science, politics, philosophy, and all the higher regions of thought for himself, and warning off intrusion by placarding them with the word unfeminine, he has deprived himself of the best sympathy, the most efficient aid, the mightiest stimulus, and the*

noblest reward of his own most honourable toils.' (G. Sherwood, *The Monthly Repository of Theology and General Literature*, p. 642). Furthermore, Coral Lansbury points out that:'[…] *to be born a woman in the Victorian era was to enter a world of social and cultural deprivation unknown to a man. But to be born a woman and a Unitarian was to be released from much of the prejudice and oppression enjoined upon other women*.' (Coral Lansbury, *Elizabeth Gaskell: The Novel of Social Cris*is, London, p. 11).

Could this be the answer to Mrs. Gaskell's will to become acquainted with the world and let the world know her true name and identity, furthermore strengthened by the indelible mark of social appropriateness and dutiful bondage? Such rhetoric seems to dilute its core if we consider the fact that Unitarian women enjoyed greater freedom of action in comparison to other Victorian women, whose role as mothers and wives seemed to embrace a totally different perspective. Unlike strict Evangelicals, Anglican and Dissenting devotees, Unitarian ladies breathed at ease through not so tight a corset, hence Gaskell's lightness of heart and tone. The Angel of the House is not merely the prisoner inside the walls, the ethereal shadow predestined to shallow endeavours and illusory trifles; she becomes part of the complex family system that turns people into social beings. Inclusion defines the mathematical algorithm that brings together, no longer separating, no longer isolating. Patsy Stoneman argues that: '*Given the Unitarian emphasis on self-government based on careful early training, it follows that mothers, and all those who care for children, preside over the foundations of the polity.*' (Patsy Stoneman, 'Gaskell, gender and the family', p. 134).

This is the reason for which Elizabeth Gaskell introduces the reader to '*each man in his home environment in order to suggest that the qualities which characterize them are produced within the family.*' (*The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*, p. 136). Nevertheless, although Unitarian women would cultivate their intellect, despite the fact that they were dynamic and strong-minded, they did not entirely rejected the supremacy of the patriarchal canon, the moment they would believe that their husbands had the right to take the lead in the marriage – a thing Gaskell admittedly believed in, an attitude she would cultivate in her heroines' profile. This ongoing stepping in and out of the norm interlaces the threads of a journey that would take the reader both onto the realm of private as well as public life; I argue that Elizabeth Gaskell sketches a *social self*, one that roams around the northern industrial towns of England and constantly defines its profile both within the surrounding walls of stately or humble lodgings and the roar of machines and voices in sooty streets. It is this social self that breathes in her novels which, echoing the Unitarian values of becoming, rebels against the clear cut separation of spheres, genders and systems of reference. The crossing over, the reaching onto the other, the cultivation of nurturing capacities is what opens the private sphere onto the spirit of the world, fusing its sensitiveness with the suffering, deprivation and challenges that exist outside one's threshold. Strict, rigid, male-centred hierarchies suffocate and alienate any emotion and trace of humanitarism, whereas peripheries, with their infinitely diluted centrism, have not yet lost the capacity to care and care about.

With Elizabeth Cleghorn Gaskell begins a journey which stays under the dramatic sign of exploring a double estrangement; it is not only the realm of the female self that is minutely scrutinized from the militant perspective of women's movement campaign for socially-acknowledged positions for (educated) women within the field of labour, since it is also the remote, dark corner of *the other side* represented by the 'work people' of industrial Britain which is equally offered a chance to 'speak out'. Although she lacked George Eliot's intellectual refinement, Dickens's social range or the Brontës's fine insight into self and soul, Elizabeth Gaskell reversed symbolically Shakespeare's famous words put into the mouth of his correspondingly famous character, Mark Antony - '*Friends, Romans, countrymen, lend*

me your ears' - into an allegorical shift of articulating what used to be, up to that very moment, unarticulated utterance. She became '*anxious to give some utterance to the agony which, from time to time, convulses this dumb people; the agony of suffering without the sympathy of the happy, or of erroneously believing that such is the case*' (Elizabeth Gaskell, *Mary Barton: A Tale of Manchester Life*, pp. 37-38), and continues her thoughts arguing that '*at present they seem to me to be left in a state, wherein lamentations and tears are thrown aside as useless, but in which the lips are compressed for curses, and the hands clenched and ready to smite*' (Elizabeth Gaskell, *Mary Barton: A Tale of Manchester Life*, p. 38).

Mrs. Gaskell heightens the sense of exclusion and powerlessness of marginalia identities which, under an *écriture féminine*, end up translating their weakness somatically, for it is the tear which comes first and only after that the will to 'speak out' as epitome for the desire to '*persuade and transform*' (Hilary M Schor, *Scheherazade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, p. 43). This almost 'biologic' sense of utterance is carefully marked by Mrs. Gaskell who correlates the rough whispering and 'curses' of aching bodies with a phonemic, embryonic stage of language rather than a semic one that operates as '*pure sound and self-expression*' (I. Kreilkamp, *Voice and the Victorian Storyteller*, p. 57). The curse functions not only as crippled language, pushing rationality aside, but also as sign of social paralysis – Gaskell believes that the social problems of her time reflected not only discontinuities in the logic of action, but also blockages in communication, which, if overcome, could have instilled peace and harmony between rich and poor, men and women, master and servant, *north* and *south*, agora and gynoecium, marketplace and parlour. '*Speak to your workmen as if they were human beings. Speak to them kindly*' (Elizabeth Gaskell, *North and South*, p. 175). It is with infinite kindness of heart that she speaks of these new identities, forged at a crossroads of lodging and factory, parlour and outskirts, for throughout this chapter I would like to emphasize how the high improbability of a past subjunctive ('*as if they were'*) became the challenge dropping off Gaskell's nib who pledged to find that (*social*) self, regardless of gender, class and education that would make isolated spheres meet in a common locus where real stories come to life. With the delicate touch of a miniaturist, Mrs. Gaskell plays with the boundaries, permeating them and redefining their outline.

Bibliography:

Barthes, R., 'Theory of the text' in Robert Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981;

Cecil, Lord David, *Early Victorian Novelists, Essays in Revaluation*, California University, Constable & co., 1935;

Chapple, J. A. V. and A. Shelston, *Further Letters of Mrs. Gaskell*, Manchester: Manchester University Press, 2004;

D'Albertis, Deirdre, "The Life and Letters of E. C. Gaskell" in *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*, Jill L. Matus (ed.), Cambridge University Press, 2007;

Easley, Al., *First-Person Anonymous: Women Writers and Victorian Print Media, 1830-70*, Burlington, Vermont: Ashgate, 2004;

Gaskell, Mrs Elizabeth Clenghorn, *Mary Barton: A Tale of Manchester Life*, Stephen Gill (ed.), Harmondsworth: Penguin, 1970;

Gaskell, Mrs Elizabeth Clenghorn, *North and South*, London: Penguin, 1975;

Gaskell, Mrs Elizabeth Clenghorn, *The Letters of Elizabeth Gaskell*, edited by J. A. V. Chapple and Arthur Pollard, Manchester, Manchester University Press, 1966;

Gaskell, Mrs Elizabeth Clenghorn, *The Life of Charlotte Bronte (1857*), edited by Elizabeth Jay, Harmondsworth, Penguin, 1997;

Kreilkamp, I., *Voice and the Victorian Storyteller*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005;

Lansbury, Coral, *Elizabeth Gaskell: The Novel of Social Crisi*s, London: Paul Elek, 1975;

Schor, M. Hilary, *Scheherazade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, New York: Oxford University Press, 1992;

Sherwood, G. (ed.), *The Monthly Repository of Theology and General Literature*, New series, no. LXI, January 1831;

Stoneman, Patsy, 'Gaskell, gender and the family' in *The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell*, in Jill L. Matus (ed.), Cambridge University Press, 2007.

MODALITY AND NEGATION IN MOXA' S UNIVERSAL CHRONICLE

Iuliana Valentina Boboacă, Assistant, PhD, University of Pitești

Abstract: This study focuses on negation structures, analyzed as modal operators in Moxa' s Universal Chronicle. Negation is intertwinned with modality, for it implies the speaker's choice in the affirmative-negative alternative.

Keywords: archaic, context, discourse, literature, language.

1. Varietatea mare a modalităţilor prin care modalizatorii operează la nivelul textelor ţine de diversitatea actelor de vorbire. Acestea, pe lângă încadrarea lor pragmatică (locuţionare, ilocuţionare şi perlocuţionare) se pot clasifica în funcţie de conţinutul mesajului şi de raportarea lor la valorile de adevăr.

Din punctul de vedere al evaluării adevărului pe care-l vehiculează conţinuturile propoziţionale, actele de vorbire sunt factive (afirmative), contrafactive (negative) şi nonfactive, în care locutorul nu-şi asumă raportarea mesajului la valorile de adevăr.

Literatura istorică îşi propune la modul ideal aserţiuni obiective, care să corespundă adevărului istoric, dar care să aibă şi un rol educativ:

(1) *Mulți se-au nevoit de-au scris aii și i-au chibzuit să spuie cu adevăr , și unul cu alt nu ș-au sămănat. Iată și noi, de cît ne iaste putérea, spunem cu adevăr* (4v: 99);

2. Negaţia generează, de cele mai multe ori, acte de vorbire nonfactive, negând, odată cu verbul, întreg conţinutul propoziţional. Ea este strâns legată de modalitate, întrucât presupune o alegere de către locutor în alternativa afirmativ-negativ. Acest lucru a fost subliniat de cercetători: „Din perspectivă logică, negaţia verbală poate fi privită ca o instanţă a modalităţii, şi anume ca formă a exprimării categoriei „ireal". Chiar dacă nu o interpretăm strict ca o instanţă a modalităţii, negaţia trebuie luată în considerare ca un mijloc de exprimare a unor valori modale"[1].

3. Operatorul negaţiei are în limba română veche aceeaşi formă ca în româna actuală: adverbul de negaţie *nu* şi particula (prefixul negativ) *ne-* ataşată participiilor şi gerunziilor:

(2) *Şi-i învăscu în piei de trup, de lăcuia înaintea raiului şi plângea* ***nemângâiat*** (10r: 101);

(3) ***N****-am scris ca Omir, că el au avut limbă dulce de au fost drag a podobi povestile.* (27r: 117);

(4) *Puse-se în scaun, de împărăţiia Traian, voinic și bărbat, viteaz și răbduriv întru judecată și derept și* ***nefățarnic****.* (44r: 131);

Există însă şi termeni derivaţi cu prefixul negativ *ne-*, care nu funcţionează ca operatori gramaticali ai negaţiei, ci ca procedee lexicale:

(5) *... de-aciia* ***nevoiia*** *pre toți să-i dea bir.* (14v: 105);

[1] Manea, 2012: 141

(6) *Deaca veni Theodosie, el puse multă* ***nevoință*** *cu cetățenii și cu mare chin și meștereșug de-abia dobândi cetatea.* (87v: 167);

(7) *De va vrea* ***neștine*** *să se adeverească eftenșugul lui, să auză...* (104r: 179);

(8) *... câtu mi-u fost știința și m-am preceput, eu am* ***nevoit*** *de-am scris*. (139v: 203).

Negaţia verbală trebuie distinsă de negaţia parţială, atunci când ea operează nu asupra întregii propoziţii, ci asupra unei alte părţi de vorbire dinafara predicatului:

(9) *D-acii făcea rău* ***nu*** *numai că până aciia, ce încă nişte spurcăciuni rele făcea...* (109v: 182).

Faptul că negaţia verbală operează asupra întregii propoziţii a determinat ca, uneori, ea să se deplaseze în faţa conectorului:

(10) *Ce de* ***nu*** *va putérnicul Dumnezeu răilor să stea în tâmpi[ni]șu, ca un painjin le e putérea și sfatul omenesc*. (101r/101v: 177).

De multe ori negaţia nu se află în corelaţie cu adverbul de negaţie *nici:*

(11) *Pînă nu vom vedea mainte de la tine sémne minunate , nu vom crede,* ***nice*** *vom fi creștini!* (115r: 185).

Specific traducerilor de texte religioase, mai ales a celor din secolele XVI – XVII este fenomenul absenţei negaţiei verbale în prezenţa altor cuvinte cu sens negativ: „În ce priveşte primul tip, găsim în textele traduse din secolul al XVI-lea numeroase cazuri în care verbul e la forma pozitivă”[2]. Exemple se întâlnesc în textele traduse, unde traducătorii au respectat sintaxa textului slavon, care nu cunoaşte fenomenul dublei negaţii:

(12) *Ce nu-l iubiia boiarii, nice țăranii, pentru că era rău, vizetlean, sireap, ucigaș, plin de nebunie,* ***nice avea*** *om derept sine,* ***nice*** *sfat* ***întreba*** *de nime, ce se ținea însuși că e prea înțelept.* (83r: 163)

Uneori, în acelaşi text, astfel de forme se întâlnesc alături de construcţia românească:

(13) *Acesta încă nu se închina icoanelor, ce iară nu le răsipiia, nice pre alții opriia să nu se închine.* (101r: 177);

(14) *Pînă nu vom vedea mainte de la tine sémne minunate , nu vom créde , nice vom fi creștini!* (115r: 185)

Ulterior, în situaţia insistenţei negaţiei, ea se dublează de fiecare dată:

(15) *Fu Duca împărat și domniia bine, că* ***nice se*** *foarte* ***înălța, nice se*** *iară* ***lăsa****, ce mergea pre cale împărătească.* (134v: 199);

(16) *Ce, cum nu poți ajunge naltul ceriului, nice adîncul pământului, nice marginea lumiei, și cum nu se pot număra stélele ceriului , nice năsipul măriei, așa nu se poate afla adîncul scripturilor.* (139r: 202)

Aceasta înseamnă că începând de la sfârşitul secolului al XVII-lea norma dominantă s-a impus: „În textele parcurse din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, am întâlnit foarte rar lipsa negaţiei după cuvinte ca: *nimeni, nimic, niciodată* etc”[3].

4. Ca operator modal, negaţia se întâlneşte, alături de verbele specifice, în toate tipurile de negaţie.

4.1. În modalitatea epistemică sunt angajate în structurile negaţiei verbele-operator *a putea, a trebui*, marcând siguranţa şi probabilitatea. Verbul *a putea* are valoare deontică mai ales în structuri negative, cu sensul de „a nu i se permite, a nu avea acces la”:

[2] *SLR*, 2007: 16
[3] *SLR*, 2007: 17.

(17) *şi îmbla cum* ***nu trebuiia****, iară cârma şi sfatul dedése a neşte ticăiţi şi nebuni de-l ţinea* (123r: 142);

(18) *Şi au zăcut vréme multă şi nece un boiarin* ***nu putea*** *întoarce pre împăratul să iarte pre fiiu-său* (116v: 186);

(19) *şi nime nu i se* ***poate urca*** *în vîrh* (52v: 135).

Verbele cu sens modal de tipul *a şti, a crede* dobândesc o mai mare valoare modală în structuri negative:

(20) *Aşa plătéşte Dumnezeu cui* ***nu ştie*** *har de bine ce-i dă* (96r: 173);

(21) ***Nu créde****, că nu mor îngerii* (67r: 151);

(22) *Iară Roman nice pre unii* ***nu credea****, ce pre toţi îi avea hitleni şi vrăjmaşi* (137r: 201).

Sensul probabilităţii este exprimat destul de frecvent de adverbul *mainte*:

(23) *Deci când veniia cineva la dins,* ***mainte****-l cerca să nu fie armă ascunsă* (39v: 127).

4.2. Modalitatea deontică este cel mai bine reprezentată prin structurile imperativului negativ sau ale conjunctivului cu valoare de imperativ:

(24) *O, Sevaste,* ***nu grăbi*** *cu mîniia pre nimenea a lovi, ce mainte cetéşte* (36v: 125);

(25) *Până nu vom vedea faţa împăratului,* ***să nu*** *ne* ***întoarcem*** *întristaţi şi smeriţi* (42r: 130);

(26) *O, împărate,* ***nu se cade*** *cine poartă căftan mohorât să grăiacă menciuni* (62v: 148).

O valoare interdictivă mult mai mare o are prohibitivul, foarte frecvent în limba română veche:

(27) *Nic[e] tu* ***nu veri domni*** *de acum* (16v: 107).

În mod similar, cu aceeaşi implicare semantică, se foloseşte şi conjunctivul în circumstanţialele finale negative:

(28) *Atunce-l dăruiră cu 300 de galbeni, ca* ***să nu****-i* ***uite*** *cînd va veni la împărăţie* (61r: 146).

Mai rar, sensul obligativităţii, în varianta lui negativă, este redat de expresii cu caracter impersonal:

(29) *Ce cui nu-i iaste dată de sus , în deşertu se ispitéşte , că periră ca prahul naintea unui vânt* (133r: 198).

Se întâlnesc, destul de frecvent şi enunţuri cu verbul *a se nevoi*, cu sensul de „a se simţi obligat să facă ceva”, ele fiind astfel marcate din punctul de vedere al modalităţii deontice:

(30) *deci* ***nu se nevoiia*** *nimenilea la războiu* (24v: 116).

Verbe colaterale, care sunt legate de percepţia subiectivă a modalităţii deontice, ca reacţie la obligativitatea impusă sunt *a se teme* sau, dimpotrivă, *a îndrăzni:*

(31) ***nu se téme*** *de cei înalţi, nice se ruşinează de nimenea* (72v: 154);

(32) *Acesta* ***îndrăzni*** *cu vasele besérecіei, de beu* (18r: 109).

4.3. Modalitatea deziderativă poate şi ea să apară în enunţuri ce conţin fapte de limbă contrafactive:

(33) *Cine va vrea de voia lui să ia galbeni şi să întoarne ce-au cumpărat, noi vom da, iar de* ***nu va vrea****, în voia lui să fie* (47r: 133);

(34) *Deci* ***nu vrură să se împreune*** *întru atîta spurcăciune a lui* (86r: 166);

(35) *Deci, de veri avea minte curată şi viaţă dereaptă,* ***să nu lăcomeşti*** *la dobîndă hitleană* (72v: 154).

4.4. Modalitatea deontică apreciativă, în varianta ei negativă, are conotaţii deontice mai puternice:

(36) *Om bun şi m[i]l[o]stiv şi* ***nu iubiia*** *strî[m]bătăţile, nici slutiia pre nime* (43v: 131);

(37) *Dară den om bun cum* ***nu născu*** *bun* (47v: 134);

(38) *Ce* ***nu plăcu*** *aceasta pizmeei, cumu-şi grăiaşte: ochiul hitlean şi pizmaşu* ***nu iubéşte*** *binele omului* (68v: 152).

5. Ca modalizator în actele de vorbire contrafactive, negaţia are, de multe ori, un rol intensiv, locutorul asumându-i conţinutul negativ al mesajului. De asemenea, se poate constata că delimitarea dintre conotaţiile modale interferente este, în multe dintre situaţii, mai clară.

6. Bibliografie:

1. Manea, 2012 – Dana Manea, *Modalitate şi negaţie în limba română contemporană*, în vol. *Limba română, Direcţii actuale în cercetarea lingvistică*, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti.

2. Moxa, M., 1989 – Mihail Moxalie, *Cronica universală*, (Ediţie G. Mihăilă), Bucureşti, Editura Minerva.

3. *SLR*, 2007 – Mioara Avram (Coordonator), *Sintaxa limbii române în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

NOTĂ:

Această cercetare a fost efectuată prin Proiectul POSDRU/159/1.5/S/138963 – „Performanţă sustenabilă în cercetarea doctorală şi post doctorală - PERFORM”, cofinanţat de Fondul Social European

THE STUDY OF THE AFFECT IN SCIENCE-FICTION NOVELS

Călina Bora, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The present paper will dwell on 2 main ideas, which were introduced by some of the science-fiction novels written after the 80s. The first idea develops around the breach appearing between the mind, the brain and the body, while the second one comes as a consequence of the first: the falling into post-humanism. What being a cyborg or an android involves, and how we relate these products of the science-fiction imaginary with what man is today, will be the questions that we propose for analysis. Last but not least, we will conquer the challenge of finding an answer to the question: can we still pose the problem of the affect in post-humanity or not?

Keywords: Cyborg, affect, post-humanism, science-fiction, android.

Imaginarul *science-fiction*, de cele mai multe ori reprezentat prin civilizații ce intră în coliziune pentru deținerea puterii, acoperă aproape întotdeauna afectul. În lupta dintre bine (tradițional) și rău (ideile progresiste), în războiul dintre biologic (om) și artificial (produsele minții omului), nu este permisă joncțiunea sentimentelor. Subiectele *science-fiction* din literatură (v. romanele lui Orson Scott Card, Serge Brussolo, William Gibson), dar și din filmele de profil „Her" (2013) și „Lucy" (2014), pun problema afectului din două perspective: pe de-o parte, pentru evidențierea disjuncției biologic – artificial, pe de altă parte, pentru a crea cel mai convingător scenariu al căderii în derizoriu pe care afectul o poate suferi în era tehnologiei. Totuși, fie uitat, fie pus la colț, în funcție de deciziile auctoriale, afectul rămâne, marea pneumă în funcție de care umanul se definește. Sau nu?

Ce este afectul?

Definit ca stază emoțională, survenită sub formă de reacție la o anumită interpretare, afectul este denumirea generică pentru stările și reacțiile afective. Aceste reacții pot fi de scurtă sau de lungă durată, primind mai multe nuanțe. A nu se confunda însă afectul cu sentimentul! Fiindcă în vreme ce de sentiment se poate dispune după bunul plac, când se pune problema afectului lucrurile adesea se complică. Afectul declanșază, în funcție de interpretarea imaginii mentale, reacții corporale, reacții care scapă de sub controlul individului uman datorită mecanismelor foarte fine prin care emoțiile lucrează. Marea diferență dintre sentiment și afect constă în faptul că cel din urmă, conform teoriei James-Lange, irigă corpul cu o serie de senzații declanșate chiar de el. Sau, conform teoriei cognitive a lui Richard Lazarus[1], în funcție de interpretarea evenimentului se declanșază un tip de afect ce, ulterior, va iriga corpul.

Ce se întâmplă cu aceste stări atunci când, conform studiilor unor cercetători, se pune problema disjuncției dintre corp, creier și minte?

a. Emoțiile țin de corp, de biologicul uman?
b. Emoțiile sunt reprezentate ca arii în scoarța cerebrală?

[1] Richard Lazarus, *Emotion and Adaptation*, Oxford University Press, Inc., 1991.

c. Emoțiile, la fel ca celelalte staze, frică, furie, dispreț, aparțin minții?

În literatura *science-fiction* se pare că emoția nu aparține de nimeni și de nimic. Afectul este marele renegat! Și capătă această poziție fiindcă emoția disturbă atenția individului și viteza lui de reacție în situațiile limită, sau extreme. Când nu se întâmplă asta, afectul este folosit drept armă de distrugere.

În cazul lui Ender[2], personajul lui Card din „Saga lui Ender" și „Saga Umbrelor", procesul de distrugere a afectului a început încă din copilărie, când tânărul a fost recrutat și antrenat, sub conducerea Congresului Stelar. Cu alte cuvinte, Ender a fost recrutat pentru a deveni mașină de ucis!

Acest criminal în serie, susținut de partea politică a Pământului ce dorea extinderea rasei umane cu orice preț, n-ar fi putut lupta cu civilizații întregi (gândaci, pequeninos, descolada) dacă, din punct de vedere emoțional, nu ar fi fost antrenat. În primul rând, a fost despărțit de familie. În al doilea rând, a început să fie monitorizat în permanență prin intermediul unui implant cibernetic. În al treilea rând, a fost supus luptelor de toate tipurile cu celelalte specii.

Unde se afla afectul lui Ender în momentul comiterii xenocidului? În ideologia pe care cei ce-l foloseau drept armă politică au avut grijă să i-o implanteze în minte, în frica de a fi distrus ca specie de către o rasă străină, în teama de apocalipsă. Afectul lui Ender era controlat de Congresul Stelar. Furia, disprețul și mânia, fiind armele care l-au îndemnat pe Ender să comită xenocidul: „nu există alt profesor mai bun decât dușmanul. Nimeni altul decât dușmanul nu te va învăța cum să distrugi și să cucerești. Doar el îți arată unde ești slab. Doar el îți spune unde sunt punctele sale puternice. Și singurele reguli ale jocului sunt atacul și apărarea"[3].

Cei care îi controlează și orientează afectul lui Ender, nu sunt numai cei din Congresul Stelar și dușmanii – extratereștii, ci și programul implantat în mintea lui odată cu cipul cibernetic. Practic, tot ceea ce simte Ender este manageriat prin acest program. Până la urmă, se poate spune că Jane este afectul lui Ender. Când acest program își va dobândi propria voință, corpul lui Ender va fi din nou irigat cu afect, cei din Consiliul Stelar pierzându-și orice tip de putere.

Un caz asemănător ecuației Ender-Jane este prezentat în filmul „Her" (2013), regizat de Spike Jonze. Ceea ce este diferit între cartea lui Card și filmul lui Jonze sunt contextul în care poveștile se desfășoară și faptul că Samantha (programul) nu este implantată în corpul lui Theo. Afectul este și aici marele renegat, un renegat despre care însă se vorbește.

Dacă Jane este afectul lui Ender, Samantha este puntea de lansare către inima lui Theo, fiind un program special conceput pentru declanșarea și manifestarea afectului. De altfel, și miza în sine a peliculei este aceea de a demonstra că ceea ce ne face umani nu este numai rațiunea, voința și puterea de a discerne, ci afectul. *Ce înseamnă să fii om? Cum definim emoțiile? Poate ceva digital și programat să aibă personalitate? Cât de valoroase sunt corpurile noastre în lumea informației, în lumea digitalului?*

Theo lucrează drept content writer într-un oraș ultratehnologizat al viitorului. Spre deosebire de colegii săi, el este unul dintre angajații ce empatizează cu subiectele scrisorilor pe care trebuie să le compună clienților. Acest Florentino Ariza al erei digitale va trăi o poveste de dragoste cu programul Samantha. Cu toate că este perfect conștient de imaterialitatea și artificialitatea Samanthei, Theo permite afectului să pună stăpânire complet

[2] Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, București, Nemira, 2005.
[3] Ibidem, p. 279.

pe el. În altă ordine de idei, Theo se va îndrăgosti de o femeie non-umană, artificială, fiindcă aceasta va ști să mimeze afectul.

Samantha, spre deosebire de Jane, este un construct artificial de la început până la sfârșit. Ea își construiește afectul și reacțiile acestuia prin stările pe care Theo i le împărtășește.

Samantha și Jane ridică două probleme situate paradoxal.

1. Prin faptul că Jane își dobândește idependența și afectul, rezultă că afectul este în minte și că nu ține de creier, deci nici de corpul biologic.
2. Prin faptul că Samantha rămâne un program care își construiește programatic afectul, rezultă că mintea nu poate conține afectul departe de creier și departe de corpul biologic.

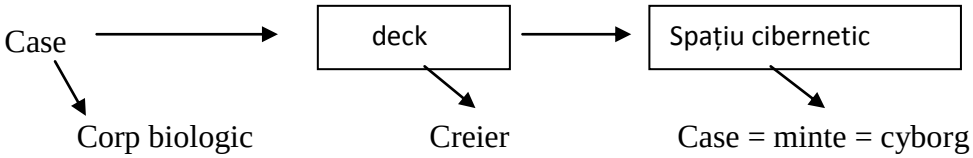
În romanul lui Brussolo[4], androidului Sirce i-au fost implantate programe care să detecteze și să imite afectele. Pornind de la structura corporală asemănătoare omului, dacă nu chiar identică lui[5], oamenii nu numai că au reușit să creeze prin Sirce un dispozitiv identic imaginii lor, dar l-au investit chiar și cu funcții specifice omului[6]. După o sumă de evenimente, pe care androidul le trăiește împreună cu David, când acesta își dă seama care este adevărata natură a lui Sirce, androidul îi mărturisește:

„Simplă tehnică imitativă (...). Simulam, copiindu-mi atitudinea după a ta. (...) Îmi era de-ajuns să-ți cunosc sentimentele de moment: transpirația, undele de teamă emise de creier, absența vitaminei C în organism, gradul de stres. Mâna mea pe pieptul tău îmi comunica imediat electroencefalograma, electroencefaloradiograma” (p. 172).

Iată, deci, în cazul acesta afectul este rediscutat și reatribuit omului, ținând de mintea, creierul și corpul acestuia. În afara corpului, în opinia lui Brussolo, nu există afect, nu există umanitate, doar control și permutare.

A treia situație a afectului va fi prezentată din prisma lui Case[7] și Lucy[8]. Pentru a-și mări capacitatea creierului de procesare și înmagazinare a informațiilor, Case se conectează prin intermediul deck-ului la spațiul cibernetic. Datorită acestei conexiuni, Case pătrunde în spațiul cibernetic sub formă de inteligență (imaterială, desigur). Nu discutăm aici ce este spațiul cibernetic și pe ce mizează Gibson prin aducerea acestuia în literatură. Discutăm doar structura lui Case, un om ce devine cyborg prin conectarea la deck.

Ce răspuns se poate da schemei: Case – afect?



În cele din urmă, Case ajunge să-și poată transporta în spațiul cibernetic și identitatea dobândită în corpul biologic. Firește că în spațiul cibernetic, un spațiu infinit, o matrice atotcuprinzătoare, identitatea biologică a lui Case se schimbă, acesta devenind practic un

[4] Serge Brussolo, *Mâncătorii de ziduri*, trad. Monica Columbeanu, AldoPress, București, 1997.
[5] „Cu buricele degetelor îi pipăi pielea artificială, căutând îmbinarea vertebrelor metalice. Când împlută lama, un șuvoi de sânge țâșni din rană, inundându-i cămașa. Sângele, de altfel, e sânge uman veritabil, stocat sub presiune” (*Idem*, 168).
[6] „Totuși... ți-era frig când îmi era frig, foame când îmi era și mie. Sufereai când sufeream și eu. Ți-am văzut frica în ochi, sudoarea pe trup după ce făceai dragoste” (p. 172).
[7] William Gibson, *Neuromantul*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, București, Univers, 2008.
[8] „Lucy” (2014), în regia lui Luc Besson.

program, o inteligență pură multifuncțională. Altfel spus, prin locuirea în spațiul cibernetic Case își dezvoltă inteligența într-atât încât poate opera în mai multe situații deodată, putând fi oriunde, oricând.

Afectul în cazul lui Case nu există. Importante sunt datele și permutările acestor date prin intermediul cărora se deține controlul asupra lumii. Așadar, afectul lui Case se pierde odată cu corpul biologic. Lucy ajunge să dețină astfel de abilități din cauza unui drog nootropic. Răspândit în corpul acesteia, Lucy fiind principalul dealer al unei bande mafiote, transportând drogurile în propriul corp, drogul începe să-i afecteze psihicul, investind-o pe Lucy cu aptitudini supraomenești. Practic, aceasta devine din ce în ce mai inteligentă. Cu cât devine mai inteligentă însă, corporalitatea sa se estompează. Ajunge inclusiv să poată declanșa fenomene ale naturii. Ceea ce reușește Case și Jane, programe fiind, conectate deci la spațiul cibernetic, reușește Lucy în mod natural din cauza acțiunii pe care drogul acela o dezvoltă asupra creierului. Case renunță la corporalitatea sa, Lucy se autodistruge din cauza lipsei corpului. Unde se poate manifesta afectul? Doar în corpul uman

Până la urmă, discuția despre om și produsele minții acestuia este una îndreptățită. Dacă înainte de era calculatoarelor omul, pentru a se defini identitar, se raporta la natură și produsele acesteia, la animale și lipsa de rațiune a acestora, în era digitală omul se definește identitar raportându-se la produsele minții sale. În urmă cu mult timp un grec influent definea omul drept animal rațional, astăzi acel animal rațional a devenit rațiune animală. Ceea ce rămâne de discutat în urma unei asemenea analize este următorul fapt: de unde până unde această dorință a omului de a fi iubit de produsul minții sale a început să se impună tot mai acut? Să sufere toți de complexul lui Pigmalion sau să fie, în fapt, un semnal de alarmă ce ne spune că prin digitalizare riscăm dez-umanizarea?

Bibliografie:

Daniel C. Dennett, *Brainstorms. Philosophical Essays on Mind and Psychology*: Harverster Press, Brighton, 1986.

Katherine N. Hayles, *How We Become Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Information*, The University of Chicago Press, Illionis, 1999.

Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Babel, București, 1993.

Karl Popper, *Cunoașterea și problema raportului corp-minte*, Trei, București, 1997.

Orson Scott Card, *Jocul lui Ender*, trad. de Mihai Dan Pavelescu, București, Nemira, 2005.

Richard Lazarus, *Emotion and Adaptation*, Oxford University Press, Inc., 1991.

Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham and London, 1993.

Serge Brussolo, *Mâncătorii de ziduri*, trad. Monica Columbeanu, AldoPress, București, 1997.

William Gibson, *Neuromantul*, traducere de Mihai Dan Pavelescu, București, Univers, 2008.

Filme

„Her” (2013), în regia lui Spike Jonze.

„Lucy” (2014), în regia lui Luc Besson.

EKPHRASIS FORMS IN CONSTANT TONEGARU'S POETRY

Cristina Ciobanu, PhD, "Costache Negri" National College of Galați

Abstract: Constant Tonegaru had promoted both the poetry anchored in reality and a certain penchant for evasion and, thereby, for travelling either towards imaginary locations or towards his inner being through the labyrinth of his own nightmares. Constant Tonegaru like the other poets from his generation is an artist who can not be deluded anymore that what is he doing is nothing but literature, namely a second world built of words, and therefore a place of absolute freedom where anything is possible. There is more that one form of dialogism which is perceived either as an imaginary conversation with the reader or with the poet himself or as an indirect dispute over patterns of creation or literary techniques. Allusions are, consequently, very common, literary themes and motifs that were considered obsolete are brought back to life. One of the literary genres preferred by this poet is the „ekphrastic poem", a text which seems to paint a real or imaginary picture in a bi-dimensional perspective. More often the „picture" is imaginary; it is distorted copy of the reality lacking the third dimension, namely the height – the capacity to spiritually rise above the sordid world. There is a poetry distinguishing by the mistrust in poetic language, the abandonment of certainties and perfection, the preference for the ludic and the irony.

Keywords: irony, dialogism, ekphrasis, bi-dimensional perspective, ludic.

Ekphrasisul desemnează astăzi un text inspirat dintr-o operă de artă (oricare ar fi aceasta). Inițial însă era sinonim cu aproape orice descriere detaliată a unui obiect sau a unei persoane. Unul dintre primele fragmente în care se valorifică acest tip de scriere a fost considerat cel din *Iliada*, în care se prezintă scutul lui Ahile, descriere atât de precisă încât va stimula și alți autori să urmeze acest model. Dacă inițial trăsăturile principale ale poemului ekphrastic ar fi trebuit să fie puterea de evocare (indiferent dacă textul era predominant descriptiv sau, dimpotrivă, cu accente narative) și claritatea[1] prezentării, în epoca modernă, aceste cerințe se modifică. Obiectele descrise inițial nu erau obligatoriu opere de artă, ci, mai degrabă, unele utilitare, din universul imediat, cotidian[2] (vase, urne, cupe, cufere, elemente de vestimentație, armuri, ornamente arhitecturale). În literatura modernă, se schimbă perspectiva asupra obiectului/tabloului descris. Claritatea nu mai este o condiție esențială[3], acolo unde cititorul s-ar aștepta să abunde detaliile, apar goluri, alteori limbajul se ermetizează făcând ambiguă reprezentarea. Se recurge inclusiv la parodierea speciei, forțându-se limitele acesteia, redefinind-o.

Peter Barry[4] remarca faptul că, în general, în poezia contemporană, se revine tot mai frecvent la poemul ekphrastic, redeșteptarea interesului față de această specie pare să se fi realizat la începutul anilor '90 în secolul trecut. Pe lângă subdiviziunile pe care le identifica John Hollander, care vorbea despre un poem ekphrastic propriu-zis şi despre unul imaginar, Peter Barry distinge în cadrul lor altele, tipurile deschis, respectiv, închis pentru ekphrasisul propriu-zis şi fictiv, respectiv, conceptual pentru ekphrasisul imaginar. Ekphrasisul închis este

[1] Frank J. D'Angelo, *The Rhetoric of Ekphrasis*, în *JAC. A Journal of Rhetoric, Culture & Politics*, vol. 18.3, http://www.jaconlinejournal.com/archives/vol18.3/dangelo-rhetoric.pdf
[2] W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other* in *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994, ediție online, http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html
[3] Wallace Stevens, *Anecdote of a Jar* in W.J.T. Mitchell, ibid.
[4] Peter Barry, *Contemporary Poetry and Ekphrasis*, the *Cambridge Quarterly* vol. 31, no. 2, 2002, pp. 155-165

reprezentat de poemele în care trimiterea la o operă de artă se face explicit. În acest caz, poetul afirmă desluşit că ceea ce descrie nu este un obiect real, ci reflectarea acestuia într-o operă de artă. Ekphrasisul deschis presupune descrierea operei mizând pe ambiguitatea limbajului astfel încât cititorul poate să creadă că modelul avut în vedere a fost unul real. În realitate, notează Peter Barry, exemplele cele mai interesante le oferă poemele care se situează la jumătatea distanței dintre ekphrasisul explicit şi cel implicit.

În ceea ce priveşte subclasificarea ekphrasisului imaginar, autorul studiului consideră că poate fi numit fictiv, tipul de ekphrasis în cazul căruia ceea ce se descrie este, evident, inventat, dar poetul creează iluzia realității (opera de artă are câteodată şi un autor fictiv, un amplasament, eul poetic se pune în postura posibilului admirator) şi, respectiv, conceptual, ekphrasisul în care obiectul descris nu numai că este imaginar, dar are trăsături „suprarealiste" care-i fac imposibilă existența. Clasificarea nu poate fi riguroasă, ne avertizează autorul studiului, decât teoretic, practic tipurile acestea se amalgamează şi putem regăsi poeme care au aspectul unor hibrizi din acest punct de vedere.

Poeții români din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, printre care şi Constant Tonegaru, reprezentând generația pierdută/a războiului/albatrosistă, reinventează ekphrasisul imaginar. Tablourile descrise de ei sunt desigur ireale, dar conțin atâtea elemente care creează impresia că cititorul, urmărind discursul poetic, pătrunde într-un univers halucinant în care banalul şi absurdul se întrepătrund.

Am ales să folosim termenul *ekphrasis* în sensul larg propus de Peter Barry, şi anume o descriere a lumii făcută nu în mod direct, ci printr-un obiect intermediar, astfel încât ceea ce pare să fie esențial nu este realitatea, ci o anumită perspectivă asupra acesteia. „Obiectul" intermediar este, în cazul poeziei generației albatrosiste o imagine psihică a realității, un tablou interior, diferit însă de alte reprezentări mentale ale lumii fie pentru că-i lipseşte aspectul tridimensional, fie prin faptul că se prezintă ca un „panopticum". Respectând clasificarea lui Barry, am putea spune că se utilizează un tip aparte de ekphrasis conceptual în cazul lui Constant Tonegaru.

Astfel, la Tonegaru textele care se pot apropia de poemul ekphrastic au un statut aparte, ele nu descriu o operă de artă reală, deci nu poate fi vorba sub nicio formă de a le integra în categoria ekphrasisului propriu-zis. Revine însă la acest poet aproape obsedant imaginea plată, ideea reducerii lumii la un cadru artificial, din care lipseşte o dimensiune a spaţiului clasic tridimensional.

În *Moartea primului amorez* se remarcă această bidimensionalitate, totul se reduce la un univers banal, banalizat: un candelabru învelit în tifon, sugerând lumina care s-a stins, care e ascunsă parcă sub obroc, un univers lipsit de grandoare sub semnul morţii, al pustietăţii. Imaginea e deformată, ca şi cum s-ar afla pe o pânză pe care un ochi neatent confundă dimensiunile, în care distanţele sunt relative: „privind cum norii încep de Lună să se frece" – sexualizarea universului e evidentă, dar fronda care caracteriza primul volum de versuri nu mai e atât de evidentă în paginile celui de-al doilea din care face parte textul citat, totul pare a se fi decantat într-un discurs al epuizării, al prefigurării morţii.

Întregul univers se restrânge la o panoplie „din această de sus împreunare te cheamă o mână la fereastră:/e mâna mea din panoplii/care agită smintită batista cea mai albastră". După modernismul puternic metaforizant, Tonegaru propune o poezie a vagului, a ambiguităţii date nu de ecartul metaforei, ci de ruperea frastică şi de proiectarea concretului, mitologicului, poeticului, banalului, senzualului, grotescului chiar, pe acelaşi plan într-un fel de colaj improvizat, într-un joc tragic cu limbajul sau cu viaţa. Poemul devine aproape unul ekphrastic, tablou ireal ale cărui margini se pierd în universul cotidian.

Imaginarul clasic, romantic şi simbolist pare a fi prelucrat într-o manieră ce aminteşte uşor de descrierile parnasiene sau mai de grabă de avangardă: „vino să-ţi sărut fiecare deget ca pe un tub de clarinet;/mai frumoasă eşti decât Venera fiindcă ai şi braţe/şi dacă ţii degetele în vânt, marşuri funebre bântuie încet.” Tot tabloul acesta devine o istorie a alunecării spre moarte reconstituite iarăşi prin imaginea călătoriei pe ape: „odată ne vom întâlni într-un fluviu ascuns/zvâcnind unul într-altul, curgând spre lumină.”

Ceea ce l-ar deosebi pe Tonegaru de alţi constructori de poeme ekphrastice este tocmai faptul că la el apar în paralel atât tipul acesta de poem, cât şi ironizarea lui, parodia. Totul se proiectează în universul cotidian, pierzându-şi aura de mister. Tabloul se constituie din îmbinarea unor elemente eterogene, tehnica este a colajului: „Mai era un profet al maşinii de cusut/ însă Cain din limuzină/l-a străpuns cu lancea în şezut.”(*Filozofia materiei*). Grotescul şi vulgarul se îngemănează aproape. Poemele construiesc o lume în care totul e în curs de constituire sau în curs de destrămare, până şi eul poetic este supus acestui proces ciudat. La Tonegaru aceasta devine modalitate de construcţie a textului, subiect al său şi viziune asupra lumii. „ca unul ce fugise neisprăvit din uzină/ aveam şi eu trupul înseilat.” Aplatizarea lumii este aici prezentată explicit, nicio sugestie a tridimensionalităţii. („Cuprins de flăcări ce înfloreau ca anemona/în largul universului plat”). Tot textul e o încercare de transpunere în materie a inefabilului: „Închisă în zeci, în sute de chitare/ asemenea unor sicrie pentru copii/ultima vârstă trecu pe sub arcadă”.

Tot din sfera imaginilor care creează impresia de univers aplatizat, amintim şi *Amurg*, „Sunetele trompetelor se turtiseră de ziduri”, „Trecătorii pe străzi le prindeau ca pe muşte:/(…) toată lumea sălta fiindcă era vals/ cântat la final de toamnă prelungă.” Plasticizarea imaginii se face voit cu elemente ale derizoriului sau chiar ale grotescului uşor îndulcit, pentru a se încadra în peisajul care vrea să şocheze tocmai prin impresia de obişnuit atribuită chiar şi bizareriilor. Lichefierea face parte din lumea aceasta, totul e descris ca şi cum ar fi un tablou în descompunere, pe care culorile, formele se preling „Soarele curgea pe crăci ca lumânările de ceară,/în miezul lui se dizolva un drumeţ/ absent murmurând: – E ultima seară.” Tehnica este a amalgamării detaliilor, astfel încât textul se apropie de cel suprarealist sau oniric, fără să lipsească însă contrapunctul ironic. Transformarea sunetelor în mingi, baloane de săpun („atâta de grase că plesneau sus”) implică transformarea lumii în spaţiu al ludicului. În realitate, e o altă modalitate de a reda indecizia, vagul pe care-l presupune amurgul, fie el unul al spaţiului exterior, fie unul al spaţiului interior.

Preparative pentru tăcere creionează un univers fantomatic, desprins parcă din legendă. Se aplică tehnica îngheţării, care apropie poezia lui Tonegaru de cea ekphrastică, e aici un descriptiv incert, cu scene plasate în trecut, „Alunecau încet armuri de nobile vlăstare/ pornite uşor spre ţările de ceaţă”. E desigur şi o criză a dezumanizării. Oglindirea semnifică o trecere în inconştient, se sugerează însă aici sfărâmarea perspectivei, anularea limitelor dintre conştient şi inconştient, „Prin cristale se-mprăştie o amintire plutind/ precum scama plopilor pe înserat;”. Dorinţa de concretizare reliefează vagul, pentru că toate formele sunt în transformare, e puţină mişcare propriu-zisă în textele tonegariene, de cele mai multe ori, universul descris se metamorfozează, se modifică precum formele unei imagini caleidoscopice sau precum cele reflectate într-o apă în continuă mişcare.

Impresia de tablou pictat în grabă e dată şi de modul în care e prezentată lumea („atârnate”). Se refuză poezia descriptivă propriu-zisă, motiv pentru care inanimatul devine animat, elementul posibil şocant e integrat cu naturaleţe: „departe mahalalele atârnate de oraş/ lătrau un prinţ sau o umbră care a oftat”. Retorica incertitudinii e şi ea prezentă în aceste oscilaţii în definirea tabloului, reafirmându-se astfel inconsistenţa lumii.

Aceeaşi tehnică a ironizării se regăseşte şi în *Moment solemn*. Se creează întâi un spaţiu nedefinit, „undeva în China Meridională”. Neprecizarea coordonatelor duce la anularea

limitelor dintre ficţional şi nonficţional. Totul e proiectat într-un fel de mitologie personală în care binele şi răul se confundă. Exotismul este ironizat, nu e refugiu şi nici nu provoacă mari nostalgii. Crima face parte din banalitatea existenţei. Retorismul discursului este subliniat, oarecum umflat: „Vă spun: «Aici am întâlnit Moartea cu aripi străvezii de ceaţă/ cum arunca sorţii (…)»", „pe cuvânt de cinste poetul Constant Tonegaru a văzut Moartea/ plutind deasupra plantaţiilor desfrunzite de ceai". Retorica certitudinii nu face decât să pună sub semnul întrebării universul pe care-l contituie textul. Anularea graniţelor e tehnică poetică, între animat şi inanimat nu există limite şi cele două categorii se confundă, nici moartea de viaţă nu se delimitează clar („omul galben străpuns venea spre mine ca o stea marină" – apariţia obsesiei acvaticului denotă transgresarea limitelor dintre conştient şi inconştient, tehnica e apropiată de cea a suprarealiştilor, fără să se intenţioneze destructurarea lumii într-atât încât să redea universul tulbure al inconştientului, ci, mai degrabă, să se creeze impresia de lume absurdă, ieşită din tiparele mentalităţii comune). E aici o încercare de reînnoire a imaginarului poetic, în spirit postmodern, lumea nu se schimbă, sentimentele umane sunt şi ele aceleaşi, poetul nu are un material nou pe care să-l prezinte publicului, ceea ce poate să facă este să apeleze la clişee deja cunoscute, subliniindu-le banalitatea, vulgaritatea de multe ori, tratând fantasticul, absurdul ca elemente ale existenţei obişnuite, comune. Suspendarea în vioară, în sicriu indică totodată ruperea de spaţiul terestru, diafaneizarea şi pierderea în universul fictiv, e, de fapt, o lichefiere („se prelinge").

Ekphrasisul e vizibil şi aici, totul se strânge într-un univers de hârtie, bidimensional, totul e încremenire, ca şi cum lumea ar fi surprinsă într-o fotografie: „Astfel am încremenit ştergându-mi baioneta de sânge cu batista". Raporturile de cauzalitate sunt excluse („fără să ştiu am început să mă-nchin"), e o lume guvernată de hazard (moartea sau viaţa şi-au pierdut orice sens) şi, în consecinţă, modul de construcţie al textului se supune şi el hazardului. Finalul aduce o ruptură în structura textului („laolaltă pentru morţi şi pentru vii la mănăstirea Sfânta Felicia/o misionară cu bocanci şi ochelari de baga cântă «Ave-Maria» la clavecin"). Sunt câteva dintre motivele consacrate ale simbolismului prezente aici (vioara, clavecinul, moartea). *Momentul solemn* ironizează acordurile grave ale poeziilor care aduc în discuţie tema morţii.

Noi doi, un poem care a fost trecut în linia minulescianismului, e poate mai aproape ca viziune de textele futuriste ale lui Boris Pasternak[5]. Şi aici totul se aplatizează, nici universul interior nu reuşeşte să scape de bidimensionalitatea lumii exterioare. A treia dimensiune a spaţiului cea lipsă pare a fi tocmai aceea care ar fi asigurat lumii un anumit grad de spiritualitate. Elementele universului abstract sau ale celui spiritual nu au dispărut dar şi-au pierdut caracteristicile fundamentale, tocmai acelea care le-ar fi asigurat nota definitorie şi le-ar fi separat de lumea comună, materială. „Sufletul meu era senin ca dimineaţa/ dar când mâna am vrut să întind/ mi s-a părut la fel ca-n faţa unei oglinzi:/ chipul din fund n-am putut să-l cuprind." Revine şi aici obsesia acvaticului, redus la suprafaţa posibilă a unei oglinzi, dincolo de care se produce dedublarea. Nu numai că sunt aparent închise orice căi de acces, dar există aici şi o sugestie a nepăsării, a detaşării de propriul eu. Apropierea de ekphrasis se realizează şi aici cu deosebirea pe care o subliniam că nu există la Tonegaru poeme care să descrie tablouri, imagini, ci aici se produce un proces de transformare a lumii în imagine.

Pornind de la un termen consacrat de scriitorii romantici cu sensul de durere provocată de discrepanţa dintre existenţa reală, fizică şi nevoile, aspiraţiile spiritului uman, „Weltschmerz" ajunge să desemneze o stare de tristeţe, de slăbiciune care caracterizează depresia, escapismul, dar şi refuzul de a se supune normelor sociale. La Tonegaru, poemul

[5]Vezi poemul *Proaspăt vopsit*, „«Proaspăt vopsit - nu vă atingeţi.»/ Dar sufletul n-a fost atent, se pare,/Şi azi memoria mi-e numai pete/ De ochi, de buze, braţeşsi picioare.// Poate de-aceea te-am iubit pe tine/Mai mult ca bucuria ori veninul,/ Căci tu, lumina mea îngălbenită,/ O faci din nou mai alba decât crinul.//Şi-ţi jur, iubito, ceaţa mea!/ Vom face-o şi mai albă decât munţii/ Mai albă ca delirul, ca abajurul,/Ca pansamentul alb în jurul frunţii." în A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale*, Editura Albatros, [1972]

Weltschmerz descrie un cadru ireal, disproporționat, în care, în ciuda tonului calm, se abordează tematica morții omniprezente. Fiecare strofă se focalizează asupra unui „colț" al acestui tablou imaginar. Fragmentarea textului, ca și asocierile neobișnuite apropie textul de pictura suprarealistă: „Umbrele dobitoacelor curg pe apă,/limba lor rămâne în tristețe;/ele ling turnuri,/palate de sus cu care se adapă." Accentul se pune nu pe descrierea realității, ci pe reflectarea în adâncuri, dar această imagine în oglinda deformatoare a apelor este prezentată ca și cum ar fi realitatea însăși, de aici amalgamarea imaginilor care corespunde confuziei interioare. Viziunea este însă una deformatoare, de unde impresia de peisaj învăluit în umbre ale cărui contururi se disting cu greu. Impresia creată este aceea că avem în față un desen abstract ale cărui forme fantomatice pot fi încărcate de simboluri diverse, numitorul comun fiind dat de dinamismul sub semnul căruia e pus tabloul prezentat: „Negre ca niște cutii pentru viori/se simt străine forțe călătoare,/păsări de țiglă trec chemându-se prin nori/ori niște cenușii aripi de mori de vânt." (*Weltschmerz*). Insistența asupra peisajului posomorât (ilustrat prin cromatica sumbră: negru, cenușiu), dar și împiedicarea zborului, imposibilitatea de a rupe legăturile cu pământul (păsările sunt de țiglă, falsă iluzie a zborului, sunt doar proiecții în materialitate a unei dorințe de înălțare, iar aripile morii sunt aripi false, veșnic ancorate în lumea pământeană, creează impresia de înălțare, pentru ca apoi să revină în planul teluric, într-o roată a destinului necruțător) se înscriu în aceeași dorință de a contura un tablou limitat, o fotografie a realității din care lipsește viziunea cerului și perspectiva în adâncime. Asemenea acestor descrieri este viața umană, permanent trai sub vălul iluziei și condamnare la o perspectivă univocă (ideea aceasta a universului claustrant, limitat, în care cunoașterea adevărată este imposibilă nu este foarte departe de mitul platonic al peșterii).

Alteori reducerea lumii la o suprafață plană pe care se pliază și eul poetic este anunțată încă din titlu ca în *Ierbar*. Se regăsește și aici peisajul abstract, care sfidează legile universului: „În privirea ta albastră am urmărit bricuri –/rada, orașul le primeau la balcoane cu covoare colorate;/pretutindeni peste crengi, nicăieri lângă spicuri,/dintr-un ochi într-altul acum trec pești zburători." Reflectarea nu se mai face în apă, ci în ochi, în suflet. Albastrul este cel care șterge contururile, acvaticul (rada portului cu navele sale) se desenează în sufletul uman și perspectiva este răsturnată, comunicarea se face prin peștii zburători. Este o reinventare a relației dintre îndrăgostiți. Dacă ne-am obișnuit să găsim proiecții ale sentimentelor eului liric asupra universului înconjurător, de data aceasta lumea pare a se proiecta în ochii iubitei și îndrăgostitul n-o mai percepe decât prin intermediul acestora. Se modifică și dimensiunea sonoră a tabloului, sunetul este redat la nivel vizual pentru a se încadra în acest univers aplatizat: „De la înălțimea ce pune somnului capăt,/din sirene de fabrici, ceasuri care sună,/tălpile mele calcă sunete,/merg pe sânul tău cu mugure proaspăt." (*Ierbar*). Caracterul de reverie și ficționalitatea sunt subliniate însă în finalul poemului: „Sus privindu-mă, posteritatea să știe:/o nefericită iubire m-a pescuit,/dormind pe hârtie/pădurea și-a trimis Geniul la stele". Omul nu mai trăiește decât prin text, n-a mai rămas decât iluzia unei posibile salvări.

Utilizarea ekphrasisului se dovedește a fi o punte de legătură dintre generația lui Constant Tonegaru și cea contemporană, tocmai prin reinventarea procedeului și prin dublarea sa de o tratare parodică și ironică. Dar acesta nu este singurul element care reduce distanța dintre poezia lui Tonegaru și cea a generațiilor mai recente.

Dialogismul prin care se caracterizează poezia sa și a generației sale îmbracă mai multe forme, fie o cultivare propriu-zisă a unei conversații imaginare cu cititorul sau cu propria persoană, fie polemizarea indirectă cu diverse modalități de creație, cu tehnici aparținând unor curente literare. Se utilizează, astfel, aluzia, se revalorifică motive și teme literare considerate vetuste. Există un joc permanent între afirmarea cu certitudine a celor mai absurde idei, dar care par a fi definitorii pentru noua realitate, și exprimarea incertitudinii

când se prezintă fie fapte banale, fie proiecții ale propriei imaginații. Iar poemul ekphrastic, specie cultivată de poeții acestei generații, devine unul în care pare a se descrie un tablou real sau imaginar, caracterizat prin bidimensionalitatea prezentării. În cazul acestor poet, tabloul este adesea unul imaginar, o copie deformată a realității căreia îi lipsește a treia dimensiune, și anume înaltul, capacitatea de a se ridica, din punct de vedere spiritual, deasupra lumii sordide.

Bibliografie

a) **Opera**

Tonegaru, Constant, *Steaua Venerii*, ediție îngrijită şi prefaţată de Barbu Cioculescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969

Tonegaru, Constant, *Plantaţia de cuie*, Editura Vinea, Bucureşti, 2003, col. *Ediţii definitive*, ediţie, studiu critic, note şi variante de Barbu Cioculescu

b) Studii și articole

Altieri, Charles, *The Fate of the Imaginary in Twentieth-century American Poetry*, *American Literary History* 17 (1), Oxford University Press 2005

D'Angelo, Frank J., *The Rhetoric of Ekphrasis*, în *JAC. A Journal of Rhetoric, Culture & Politics*, vol. 18.3, http://www.jaconlinejournal.com/archives/vol18.3/dangelo-rhetoric.pdf

Barry, Peter, *Contemporary Poetry and Ekphrasis*, the *Cambridge Quarterly* vol. 31, no. 2, 2002, pp. 155-165

Grimwood, Stevan, *Iconography and postmodernity*, *Literature & Theology*, vol. 17, no 1, Oxford University Press, march 2003, pp. 76-97

Mitchell, W. J. T. , *Ekphrasis and the Other* in *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994, ediție online, http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html

c) Studii generale

A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale*, Editura Albatros, 1972

Chioaru, Dumitru, *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești*, Editura Dacia, col. Discobolul, Cluj-Napoca, 2000

Crişan, Constantin, *Ieşirea din metaforă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1972

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998

d) Studii critice

Grigurcu, Gheorghe, *Poeţi români de azi*, Cartea Românească, 1979

Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968

Manu, Emil, *Generaţia literară a războiului*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2000

Mincu, Marin, *Poezia română actuală (O antologie comentată)*, ediția a II-a, Editura Pontica, Constanţa, 1999

Negoițescu, I., *Analize şi sinteze*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976

Petroveanu, Mihail, *Traiectorii lirice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974

Pop, Ion, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj, 1973

Piru, Al., *Poezia românească contemporană. 1950-1975*, Editura Eminescu, București, 1975

Piru, Al. *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950.*

Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Editura Facla, Timişoara, 1979

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. V, *Marginalia. Eseuri*, ediţie alcătuită de George Munteanu, editura Minerva, Bucureşti, 1977

Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane,* Editura Maşina de scris, București, 2005

Vulcănescu, Mircea, *Tânăra generație*, Editura Compania, București, 2004

NARRATIVENESS AND TEMPORALITY IMAGERY IN THE ROMANIAN INTERBELLUM NOVEL

Marius Nica, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: The study aims at depicting the specific narrative techniques of the Romanian novel from the interbellum period. We identify both the imagery and the linguistic level sustaining the new temporal approach on fiction at the beginning of the 20th century and later. In these one can hear the echoes of Henri Bergson's philosophical ideas as they were filtered through Marcel Proust's literary work. The Romanian novel was much influenced in the first decades of the last century by the French literature and thus much of the literary discourse techniques were not copied but "borrowed" – because they served as starting point in rethinking the traditional novel and its temporal structures. Thus, Romanian writers understood that time is not a simple narrative function but is the essential element of a new perception of the world and of the fiction itself.

Keywords: literary imagery, temporality, consciousness, involuntary memory.

One of the most conscience-related issues of the modern times and one of the most intriguing philosophical aspects – as well as scientific – has been the problem of *time*. This has taken different shapes and aspects: psychological duration, physical or mathematical time, biological or historical time.

As long as in the scientific research the functions of conscience were considered mere replicas of the universe (in the sense of mirroring it), time was a fact that contradicted daily experiences. It was perceived as homogeneous, continuous, bearing one singular and linear direction, indefinite whereas the experience would notice its discontinuity. Therefore, in the scientific theories of the early modern times, time was defined as the *measurement of succession*. Yet, the measurement of succession is cannot be time, but only space. In order to obtain a minimal determination of time, in the measurement of succession one should introduce the reference to the three fundamental moments: past, present and future. And this cannot be generated by the simple perception of succession, but the structure of human conscience which allows the update of memory data. Due to memory, facts of succession can be differentiated according to time order. This does not totally explain the idea of time. It is still debatable whether time is a reality external to the things happening in a certain succession, or it is just a ratio between these things. In both cases, the explanation is full of contradictions.

At the end of the 19th century, a new direction appears in the study of time and this is due to the French philosopher Henri Bergson. In his works (*Time and Free Will, Matter and Memory, Duration and Simultaneity*) he opens the way to a new interpretation which will be much influenced by psychological researches. One starting point is the clear distinction Bergson makes between *outside* and *inside* or, psychologically speaking, the distinction between introspective and non-introspective. It is, in fact, the difference of spirit within itself or the conservation of self identity within difference. Beyond the play of words, Bergson brings back the metaphysical reflection on time and space, connecting the concept of time

with that of duration, respectively the concept of movement with the idea of mobility. In his endeavour to clarify the ratios between the individual and the object of his cognition, Bergson raises the following question: in his permanent contact with reality and real objects, doesn't the individual borrow something from the outside world and assimilates it into his thinking structure, reaching therefore to a self-cognition as something exterior, as a "compromise", keeping thus the individual in a state of perpetual object-dependence? And, trying to understand individual and his environment by "erasing" the fingerprints of the outside world will determine in bergsonian philosophy the premise of an introspective method which will develop into a theory of intuition.

As for the time-space ratio, Bergson uses Kant's theory which states that space has an existence independent of his content and considers it isolatable of anything related to individual. By tracing back the manner in which this theory was interpreted, the French philosopher brings forward the judging errors, developing at the same time the *theory of multiple states of conscience*. At the beginning of his *Time and Free Will*, Bergson settles that states of conscience are not measures, but intensities, qualities and therefore immeasurable, yet perceptible. And any attempt to measure them would eventually lead to a measurement of external causes (as these are measurable because they are in space and space has the attribute of quantity). Moreover, considering space as being measurable, it will be defined as a homogenous environment allowing clear distinctions, counting, abstractization and even the act of speech. Starting from this, two different realities are identified: one which is heterogeneous (of the sensitive qualities) and another one which is homogenous – that is space. At this point of demonstration, the philosopher realizes that time is also homogenous and feels the necessity to introduce a new concept to better explain facts of conscience: *duration*. Conscience includes the past, all anterior experiences in a unity which cannot be spatially represented.

La durée, however, is the foundation of our being and is, as we feel, the very substance of the world in which we live. Associating his view of Real Time with the reality of change, he points out that nothing is more resistant or more substantial than *la durée*, for our durée is not merely one instant replacing another – if it were there would never be anything but the present, no prolonging of the past into the actual, no growth of personality, and no evolution of the universe. *La durée* is the continuous progress of the past which gnaws into the future and which swells as it advances, leaving on all things its bite, or the mark of its tooth. This being so, consciousness cannot go through the same state twice; history does never really repeat itself. Our personality is being built up each instant with its accumulated experience; it shoots, grows, and ripens without ceasing [Gunn, 98].

What should be clearly stated in regard to Bergson's theory is that duration of inner self is not immediately accessible to conscience. The individual has to break out from the mechanical habits of social routine in order to grasp it; and when it does he is confronted not with a succession or a continuous flow, but with an outburst of present determined by the pressure of past. Continuing this theory, Bergson states that any phenomenon that appears to conscience has duration. Considering as real succession the mental synthesis of external changes, the French philosopher introduces the idea of projecting duration in space: "we project time in space, express duration as length and succession takes the shape of a continuous line" [Bergson, 1998, 77]. This is the mathematical time – just a line, the physical time – measurable by the trajectory of a mobile object but they both cannot identify the *real time*. In Mathematics or Physics, when time is of the issue, space is the only possible answer. And this is not the movement which *takes place*, but the movement which *had already taken*

place. Bergson's perspective upon time and its projection in space makes clear the distinction between *process* and *result* – and this will guide his entire philosophical system. The mathematical time does not capture but few aspects, namely the spatial ones, measurable in trajectory. In physical research, time is just a trace a something that happened.

If Bergson's philosophy is one of duration, then the access to duration is given by the *intuition* of it. In his opinion there are only two ways of getting to know an object: a relative knowledge which implies a "gyration" around the object, and an absolute knowledge when the object is "penetrated". And the latter is done by intuition – any other gesture is just simple measurement. For Bergson, intuition means that kind of intellectual sympathy by means of which the individual is transposed in the interior of an object in order to realize its uniqueness and inexplicability. On the other hand, analyzing it would mean expressing the object in terms of "it is not". From this point forward the theory brings into discussion the concept of *intuition of duration*, as thinking intuitively – as Bergson said – means to think / be in duration. Intuition is also a kind of thinking, but one directed towards time, an exploration and perception of time different than placing it into space.

It is true that no image can reproduce exactly the original feeling I have of the flow of my own conscious life. But it is not even necessary that I should attempt to render it. If a man is incapable of getting for himself the intuition of the constitutive duration of his own being, nothing will ever give it to him, concepts no more than images. Here the single aim of the philosopher should be to promote a certain effort, which in most men is usually fettered by habits of mind more useful to life. Now the image has at least this advantage that it keeps us in the concrete. No image can replace the intuition of duration, but many diverse images, borrowed from very different orders of things, may, by the convergence of their action, direct, consciousness to the precise point where there is a certain intuition to be seized [Bergson, 1999, 5].

Reflection upon the conscience of time determines for Bergson a science of the spirit. Thus, the spirituality of time is fulfilled by overpassing the historical time and grasping the very essence of inner duration.

In modern era, finding elements that belong to intuition of time is often quite different from the methods of ancient philosophy. This was much inclined to understand time by observing physical movements (when myths were not enough). In last centuries philosophy spirit is separated from matter and time looses the connection with the material movement. Modern thinkers have found in time either a law of the divine universe or an a priori form of human conscience, culminating in the identification of real psychological time with inner duration. Intuition of time leaves behind the material features imposed by some divine laws and embraces the ethereal characters of spiritual dynamism.

Starting from philosophical theories or scientific research, writers from the beginning the 20th century understand that fictional structures have to develop in the same rhythm with the modern era. And maybe one of the most important changes (and achievements) was re-thinking the temporal levels of the novel. If Henri Bergson is the philosopher who stated clearly that there is a duration which is different from the historical, homogenous time, then Marcel Proust is the writer who understood that literary character must obey the same temporal laws as real individuals did. In his masterpiece *In Search of Lost Time* (*À la recherché du temps perdu*) the writer builds up a sort of temporal journey at the end of which, Time, which seemed "lost", highlights its very subjective essence. In real life, one can notice that any kind of time once it is lived, it perishes, with no possibility of being recovered. And

the traditional novel (which obeys the time of the real life) creates such a narration, repeating the structure of real time. Thus, Marcel Proust is the first novel writer who not only makes time the subject and content of his work, but also states the autonomy of narrative time as compared to the real one. This characteristic is only depicted at the end of the reading, the author allowing the novel to create for some time an identity between the fictional time and the real time. As the reading takes place, the imaginary fictional temporality stresses out its features, eventually becoming a character in Proust's novel. Nostalgia for the past is one of the main characteristics of the novel, as in every page there is a certain hope that lost time may and can be recovered, relived. Evoking past moments does not mean a simple return in the past. Even though the almost obsessing usage of the "eternal" imperfect (as Proust himself used to call it) creates a strange sensation of reliving the past, this is a sui-generis narrative structure in which present and past borders are often indistinct. What is interesting is that there is no clear distinction between the different moments of the past: between *long time ago* and *not long ago*. Temporality becomes therefore in Proust's novel a synthesis of the human experience.

Before Marcel Proust's writings there had been no clear disparity between the time of the narrator and the time of the real life. Events took place in a chronological order with no interfere of subjective temporality, of feelings or fluctuations of human emotions. *In Search of Lost Time* brings a new dimension and measure of time. It becomes sometimes a static time, flowing hard, and sometimes rushes up creating crises of temporality and of the individual as he has to confront himself. Time is no longer meant to be measured by the objective hands of the clock, but by the very inner self of the characters, by their emotions and pulsations. As Proust himself said, novel writers are stupid to count time in days and hours; days may be equal for a clock but not for a human being. If science elaborated an abstract and uniform concept of time, the French writer catches its living pulsation. It is this type of time that can be "lost" and then "found". "The lost time" belongs to the individual, as it is the time of the inner soul and its loss means to be aware of it and to have a clear conscience of its presence.

Time is the ford in which all events flow, in which characters appear and exist. This is a condition which even the narrator obeys, but, due to an extreme lucidity, he turns it into an act of knowledge. Passing existence, the idea of *panta rhei* induces the nostalgia of time and consequently, the illusion of "everlasting". Experiences such as that with the madeleine or slipping in the court of Guermantes, the memory of the church towers from Martinville are all fragments of an esthetic emotion. The novel becomes therefore an *ars poetica* which reveals its object in the meditation upon time. What is eventually discovered is interior time – also put into theory by the sciences of the beginning of the 20th century. The reader is introduced to the conscience of temporality and, even more, to the intention of acknowledging its nature. Thus, Time becomes the criteria for all events and characters presented with all their details within the same implacable truth.

Because the narration does not follow the chronological thread of life but the lived time – brought into present by memory – one can identify a double value of time: on one hand it is the condensation of it to the ecstatic value of the moment and, on the other hand, it is the neglecting of some periods of time, the so called "narrative blanks". The reader witnesses the stop and the speeding up of time flow. Walter Biemel states that, usually, the time leap is preceded by a very detailed description of some moments, in other words an arrest or condensation of time. This way, Marcel Proust succeeds in taking the reader's conscience into the depths of narrative flow. Condensation (the arrest of the flow of events) and the blank (the narrative leap) are two fundamental possibilities of realizing the fictional time – and these anticipate future narrative techniques [Biemel, 245].

Proust's work tries to catch a glimpse of the mysterious action of time beyond events – that is to find the cause of them. And this depend neither on the individual nor on his actions, but it is contained by existence itself. Time seems therefore to be not only a theoretical issue but a force which all characters and even the narrator depend on. And this is what the novel implies: that, by fiction, the author may intervene even for just a moment upon time flow.

The European novel of the 20th century is revolutionized by Marcel Proust with the help of a special narrative technique – that of the *involuntary memory*. It determines what Henri Bergson called *interior duration*: a lived time, as concrete as conscience, opposed to an abstract one, conventional determined by the hands of clock. If the former is subordinated to imaginary and irrationality, the latter is perceived as a listing of perfect measurable units, equal and identical one with another. The inner time is in relation to intimate life of the unconscious and it is impossible to be measured with an exterior unity. This "duration" is immeasurable. As

> …it is every time different, according to each individual conscience, being in each aspect determined, modified by all the others which preceded it, and with which it makes up a whole. In its conditions there are frequent «speed shifts» which Proust observed in Falubert's work […] due to which one can feel a single moment from the time of the clocks as an eternity in terms of duration, or, on the contrary, tens of years of the same intellectual and abstract time can be felt as one second of inner life. [Mavrodin, 20, transl. M. N.]

These temporal expansions and condensations which obey only the laws of inner experience are defining that *psychological realism* of which Proust has been many times accused of.

Voluntary memory operates with chronological time, in a logic and will-driven manner. Involuntary memory has a spontaneous character, and does not answer to will but to the unconscious because of the relations it realizes with most obscure intuitions of inner conscience. Past becomes as "real" as present, as it is recreated by the accidental meeting of two sensations: one from present moment and the other one from a more or less remote past existence. Acknowledging the past (in other words re-living affectively the past moments) changes it into something much more real and much more significant than the present itself. Past has more reality because due to conscience and involuntary memory and later through a voluntary intellectual effort the individual perceives it as truth.

Marcel Proust described many times (starting with *Swan*) the *involuntary memory* mechanism: a present sensation triggers in the individual – when it happens to be analogue with a past sensation – a short flashing state of real bliss same as the one triggered by love. This "unspeakable happiness" is given by an immediate knowledge followed by the analyses of intelligence. This second moment makes creation possible. This is what Proust wanted to highlight: that any individual can experience the revelation determined by the involuntary memory, but only the creator (the writer) is capable to save or to record in the work of art that valuable knowledge.

Proust's novel is constructed entirely on this new logic of subjective and relativizable vision (which was also put in theory by Freud, Bergson or Einstein) and this will govern the composition, characters, subject, intrigue etc. making a huge leap forward from the objective, traditional novel, There is a sort of interference of temporal levels due to the fluctuations of involuntary memory which drills deep into the past experiences and brings to surface all successive egos of the narrator. This is the typical time progression one can notice in Proust's work. Traditional epic texts use time and temporality as a channel in which all events take

place consequently, the latter being into focus. Such an epic model does not know any other perspective but the one towards future, towards the end of things. Proust suggests that there can be a dual perspective: past and future. Cyclic composition state an esthetic of temporality which encapsulates what is specific to epic art, the feeling of wholeness being provided by the "arrest" of time. This is what makes the narration so authentic, so much life-like experience.

Discovering motivation of life is what the author suggests and this is nothing else but discovering the Heidegger's *being-in-time*. This is not reduced to the narrator, but it covers any individual who attempts to live in the perspective (hence the telescope metaphor, as a gesture of looking deep inside oneself). It is what Marcel Proust asserts: that the scope of the novel is to make the reader acknowledge his own being. The environment of the character does not have to obey him; everything that happens must be clearly reveled in order for the individual to understand what *being-in-time* means as dimension of his existence. In other words, the *past* event determines a better understanding of the *present* and at the same time projects a *future* possible experience. Therefore, time is no longer perceived as a fatality (as it was many times in the traditional novel).

Marcel Proust's novel has imposed a method and a technique which acted as a model to many other European writers of the beginning of the 20th century. And, as any "small culture", the Romanian culture felt the need of synchronization with the modern literature of Europe. This explains the great influence Bergson's theories and, more important, Marcel Proust's narrative techniques influenced so much the Romanian novel in the first decades of the last century.

Undermining the former rhetoric, the new novel imposes another one, everything being characterized by the flag of novelty. Shifting the conflict into consciences, subjectivization and multiplying perspectives, the presence of digressions, of numerous retrospective episodes, breaking up chronology and of the cause-effect principle, pulverization of character, first person narration lead to a more unconstrained narrative construction which looses the old rigidity of geometrical structures. [Călinescu, 43, transl. M. N.]

In Romanian interbellum cultural space, Proust's work was greatly appreciated and has been a landmark to all modern writers of the 20th century. Most of them embraced the new narrative attempt to create authenticity in what time and temporality are concerned and developed theories of their own. In the 20s and 30s, Camil Petrescu, Anton Holban and Mihail Sebastian are at the same time authors of novels and theoreticians of the new narrative technique, engaged in an important conceptual dialogue.

The main novelty brought by Camil Petrescu can be seen in the change of views upon the scope of literature which is no longer called to "amuse" or delight, but to "impose revelation on reality". To really understand the mutation Camil Petrescu caused in Romanian literature, one should appeal to his study *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (The New Structure and the Work of Marcel Proust). He asserts from the beginning that for almost a century before, no other writer had troubled the literary conscience of the world as the author of *In Search of Lost Time*. Observing the anachronisms in the literary art (especially that of the novel), the Romanian writer feels of great necessity the synchronization with the evolution of science and philosophy. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (The Last Night of Love, the First Night of War) succeeded in shocking the expectations of critics familiar with the details of the traditional novel. First, it was the unusual structure of the novel – two parts of almost equal dimensions, disputing each half of the title – that made many

critics (Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, G. Călinescu) to consider that, in essence, we were dealing with two separate novels, which might have been published independently. Even though the chronology is preserved during confessions, triggering romance novel inside the novel of war is a rupture caused by involuntary memory mechanism. As in the case of Marcel Proust's novel, a simple allusion is enough to bring the past experience into the present with utmost intensity. This phenomenon is described by the narrator himself: "often at night, in the mess, one word was enough to awaken disturbances and reinforce numb pain. It's terrible sometimes the power of a single sentence, during a normal conversation, to suddenly start grinding the soul, as if out of dozens of combinations with seven letters of a secret lock, only one opens inwards."

It is noticeable that in the novel whose theme is time the narrator is not only the starting point of the analysis of time passing, but also its ending; this is not only in Proust's writing, but also in the Romanian authors' who wrote in the period between the two World Wars. In this respect, it must be asserted that in Camil Petrescu's work also, the narrator is the central piece of the time aspects. The stream of consciousness has, therefore, in *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război* a cognitive role. The mind connexions are not random; they are selective and span over a short period of time. Gathering memory around a limited patch of life, *controlled by one desire,* contributes to the density of time and its challenges. The narrator's suffusion in the past is mostly owed to a number of suggestive associations made by real images. These images come from different areas such as clothing (the blue dress), food (the lunch at home, the meeting at the butcher's, the meal at Câmpulung), or art (the folk song, the paintings and sculptures). There are also comparisons of other people's stories.

The novel *Patul lui Procust* (The Bed of Procustes) was thought for a long time to be indebted to Proust's technique used in his *In Search of Lost.* What Camil Petrescu intended was to bring forward a new narrative technique that would allow him to depict not only the narrator's inner thoughts but the other characters' as well; all the while keeping the authenticity intact. The literary approach in *Patul lui Procust*, which is different than the one in the first novel, suggests a withdrawal from the palpable original time. Mrs. T's letters appear to be random confessions, lacking in literary flourishes – only the author's "help" is there to guide the reader. On the other hand, Fred Vasilescu's notebook takes a completely different path, in that it is a great achievement for the Romanian writing technique. It is a dense and seductive document whose action is taking place entirely on a torrid afternoon; when time itself is subdued with memories and digressions expanding or reducing it by some internal logic of consciousness. Thus, there cannot be a clear separation as far as time is concerned. Present and past overlap making the distinction between *now* and *then* almost impossible.

Fred Vasilescu has a predilection for observing the changes made by time. His whole being is vibrating with every transformation that happens in the world around him: "Whenever a new street opens I go there […]. The passion and disquietude of change, of transition have lingered with me". Not only does he take notice of the changes in the weather, in the way Emilia acts and dresses, but he also observes the alteration of his own attitude, of his own inner life, as if all these details were weighing his existence, thus guiding him into adulthood. At the end of his notebook Fred writes with great awareness: "Gather the papers from the crumpled sheets. Under the sign of these creases, these *highs and lows* lie this August afternoon entirely." Thus, the fluid mechanism of involuntary memory is described: with highs and lows, with flows and ebbs of time. Similar to water that takes the form of its container consciousness finds its way to various corners of time and memory when triggered by different factors.

The author himself confesses at the end of the novel: "a confluent stream obeys the law of the river". In this respect, Fred's notebook and his memories will become in the hands of Mrs. T another way of sliding through Time, towards other worlds and other lives. Therefore, Mrs. T, the one who wrote the letters at the beginning of the novel, will also become familiar with the unconceivable length of time segments. She will most probably add to Emilia's trivial comments her own recollections. The labyrinth of life will, thus, be supplemented with a new side where time slots intertwine and moments ebb and flow in a great whirl of details which determine the mystery of life.

Camil Petrescu is, due to both his theoretical studies and fictional texts, the most important author of the Romanian interbellum modern novel. His theories (in which he "announces" the new temporal perspective Marcel Proust brought into novel writing) acted as flagship for most of the writers of the period. Therefore, Mateiu Caragiale, Mihail Sebastian, Anton Holban, Hortensia-Papadat Bengescu tried to make use of the new theories and created texts which have been since then real landmarks for Romanian novel. They still are models of writing that, is some cases, could not have been surpassed by any other fictional attempt. For example, the novel of Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* (The Philanderers), has been acknowledged by Romanian literary critics as "the most important" in the development of contemporary literature.

Mateiu Caragiale's novel strikes both in its symbolic content and structure. On the surface level, an inversion of the regular chronological order can be observed: the second chapter depicts events which precede the ones in the first chapter, as if there is a return to something forgotten. The narrator seems the need of justifying his experiences and thus, he uses a temporal feed-back in a considerably easy-going manner. The first two chapters can also be read in a reversed order, without influencing the narration in any way. Alexandru George notices that, unlike *Remember* (Mateiu Caragiale's well-known short-story) where the epic follows the usual pattern (starting with the arrival of the protagonist and ending with his death), there is no *development* (typical expression of the action in the novel) here [George, 101]. This lack of *development* does not imply any confusion of the events, which remain easy to follow. In fact, the reader is deliberately misled: the concept of time is shown as not having the same importance it did in the traditional novel. "I had lost track of time", the narrator confesses at the beginning of the novel. But this will turn out to be not only misguiding, but also deceiving. Time becomes a character in itself which determines in the end the very existence of the philanderers.

The characters do not seem to exist on the present-future time frame, but only in a perpetual relation with that Golden Age, somewhere far behind, in a sacred Past. "I knew that the specter of the past, he submerges passionately in, was the only thing able to move him. He spoke of the past with a mystical depth." The concept of *far back in time* only exists as an effect of the consciousness of present time. The characters try to rid themselves of the present in order to retrieve from the past their real life. Therefore, it is imperative that the legendary and somewhat obscure roots of the characters are brought forward.

They [the characters] are burdened with heredity, with the space where a certain historical event happened; and they are either connected to it directly, when they recognize and take pride in pleasure, or indirectly, unconsciously, when they receive it more than once as a load or as a curse [George, 103].

The novel *Craii de Curtea-Veche* sets itself free from the limited time frame as suggested by any predictable piece of writing which follows the same pattern for creating a

beginning, middle and an ending. The action of the novel, therefore, under no circumstances is the short time passed between the winter of 1910 and the winter of 1911, when the events take place, but the vast time of infinity. Furthermore, the *ending* of the epic is not Paşadia's death or Pantazi's flee from the country, but the eternity of the dream in the last pages of the novel. The obvious originality of the novel determined the literary critics to find similarities between Mateiu Caragiale's style and the one of the great novelists of the world. The most interesting resemblance (as far as the present study is concerned) seems to be the *Mateiu I. Caragiale* monograph written by Alexandru George. In his criticism he compares *Craii de Curtea-Veche* to Marcel Proust's novel of lost time. The Romanian critic notices that Mateiu Caragiale, the same as the French writer, focuses not on the past but on the rapport between present and past. The recollections narrated in *Craii de Curtea-Veche* are also based on the principle of involuntary memory (the stream of consciousness technique).

In the case of both writers, that which makes emotion complete and provides life with meaning is restoring in the present time of things lost. In Proust's writing proper knowledge is achieved through this restoration; in Mateiu Caragiale's work, on the other hand, the restoration brings forth a sort of poetic «vaporous» inebriation, whose effects reach the depths of his complex nature. The discussion here is not about the existent past of the historic novelists, but it is about that past which gives true meaning to the present. The «perspective» of the past and its effect in the present should be taken into consideration, even more than the concept of «past», when comparing both writers [George, 127-132].

What is to be understood is the fact that Romanian writers did not copy the methods Marcel Proust used in his work. They went beyond simple repetition and created texts that breathe such freshness that one can only make a comparison between their narrative techniques and the ones used in the novel *In Search of Lost Time* (but not a total identification). Moreover, Romanian writers created a theoretical background against which they developed their fictional universe. Their importance is unquestionable, as the Romanian contemporary literature still finds inspiration and model in the interbellum novel. Writers such as Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc or Nicolae Breban use involuntary memory or multiplication of perspectives as main methods of creating authentic fiction.

Marcel Proust's influence on Romanian literature has been acknowledged and accepted long time ago. This study attempts to identify the path concepts like *duration* or *memory* took in order to become narrative techniques. Time and temporality sustain imagination and therefore they are bound to fiction, as the characters become images of the every-day individual with his present gestures, past memories and future thoughts. Temporal perception does not fluctuate according to only age or individual, but also according to different possible states of conscience.

The Romanian interbellum novel is, by excellence, a novel of Time and all its imaginary structures come to sustain this idea. It is not a response to French literature, but a gesture of existence within the European culture of the beginning of the 20th century, of adaptation and synchronization with science, philosophy and modern literature.

Bibliography:

1. Bergson, Henri, 1998, *Evoluţia creatoare*, Institutul European, Iaşi.
2. Bergson, Henri, 1999, *An Introduction to Metaphysics*, Hackett Publishing Company.

3. Bergson, Henri, 2001, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Dover Publications, New York.
4. Biemel, Walter, 1987, *Expunere şi interpretare*, Univers.
5. Călinescu, Matei, 2005, *Cinci feţe ale modernităţii*, Polirom, Iaşi.
6. Genette, Gerard, 1972, *Figures III*, Paris.
7. George, Alexandru, 1981, *Mateiu I. Caragiale*, *Minerva*, Bucureşti.
8. Gunn, John Alexander, *Bergson and His Philosophy*, chapter VI, at www.ibiblio.org (http://www.ibiblio.org/HTMLTexts/John_Alexander_Gunn/Bergson_And_His_Philosophy/chapter6.html – 12.08.2012)
9. Heidegger, Martin, 2001, *Conceptul de timp*, Humanitas, Bucureşti.
10. Mavrodin, Irina, 1987, *O mereu sporita uimire* in Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, Univers, Bucureşti.
11. Vieillard-Baron, Jean-Louis, 1995, *Le problème du temps*, Paris, Vrin.

THE AMBIVALENCE OF THE LITERARY CHARACTER'S EMOTIONS IN LIVIU REBREANU'S CIULEANDRA

Adrian Iancu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Ambivalence identity central character of the novel is manifested by the oscillation between living experience that begins the novel and knowing and representing the world as it is present in the interior landscape character's subjectivity, between lived experience and life as she menus with other words, between a fact lived intensely in his interiority and has disastrous consequences and exteriority projects outside the immediate reality of the other.

Keywords: ambivalence of identity, character, interior landscaping, inside, outside.

Pătrundem, odată cu micro-romanul *Ciuleandra* (1927) de Liviu Rebreanu şi cu personajul său central Puiu Faranga, într-o zonă pe care am putea s-o numim *cealaltă faţă a interiorităţii*.Geometria identităţii personajului central are ca punct de pornire un gest înspăimântător, uciderea, suprimarea celuilalt, soția sa, şi tot, nu întâmplător, primele cuvinte ale romanului fac trimitere la anularea comunicării verbale:

"- Taci!... Taci!... Taci!..."

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.9]

Poate că însăşi sintagma *cealaltă faţă a interiorităţii* este întrucâtva imprecisă, poate că ar trebui să vorbim de *cealaltă faţă deschisă a interiorităţii*. Cuvântul,*verbul*, în sensul biblic al acestuia, *vorbirea*: *"La început a fost cuvântul"* – În Evanghelia după Ioan) este semn al *Fiinţei,* trimitere înspre *Fiinţă/Existentă*, iar anularea *cuvântului*, a vorbirii, semnifică anularea *Fiinţei/Fiinţării*, *non-existenţa* acesteia[1]. Acel *"Taci!"*, repetat la începutul micro-romanului, semnifică ideea de *non-existenţă* (*"- Taci!... Taci!... Taci!..."* ar putea fi înţeles ca încercare de anulare a eului).

Identitatea subiectului supus „radiografiei" noastre, a personajului Puiu Faranga, se conturează din analiza, în prima etapă, a conştiinţei propriei sale existenţe (*"parcă şi-ar fi recăpătat brusc vederea, zări două globuri albe, sticloase, aproape ieşite din orbite, cu o fină reţea de vinişoare roşii încercuind o pată rotundă albastră-viorie: ochii ei înmărmuriţi într-o lucire de spaimă resemnată"*) cât şi din definirea şi delimitarea în raport cu *"ceea-ce-el-nu-este"*, adică cu *non-eul*[2]. Este edificator, în acest sens, finalul scenei uciderii soţiei sale cu care debutează discursul narativ al micro-romanului.

---

[1]Stelian Bălănescu, *Pe Urmele Adevărului,* Editura Excelsior, Cluj-Napoca, 2001; *"Este posibil ca două mii de ani de ontologie să ne interzică accesul spre* ***cealaltă faţă*** *a realului. Marile religii, în măsura în care sunt cosmologii, sunt şi metafizică, iar fiecare metafizică este purtătoarea unei ontologii specifice. Una dintre marile religii ale lumii, cea care de fapt a fecundat lumea europeană şi, o dată cu ea, lumea modernă, creştinismul, îşi începe una din cărţile sfinte cu "La început a fost Cuvântul".*
Ar trebui ştiut dacă ***cealaltă*** *faţă a realului, surprinsă non-ontologic mai bine ca Tăcere (cealaltă faţă a realului = Tăcere), nu poate cumva deveni accesibilă şi altfel decât încearcă (şi eşuează) ontologia"* (p.184).
"Mutând întrucâtva discuţia în termeni ontologici, într-o mentalitate ***Verbul*** *este* ***semn al Fiinţei****, trimitere spre Fiinţă, în cealaltă el* ***este*** *chiar Fiinţa, el nu mai semnifică, ci transpune (relevă), şi transpune (relevă) anume într-un mod foarte curios, căci face din Verb Fiinţa reală, corpul ei, şi Verb şi Fiinţă (nu aceasta spune Scriptura: La început a fost Cuvântul?), două naturi în una, două faţete ale uneia şi aceleaşi Realităţi, O transpunere care – miracol! – nu scoate din lume, dimpotrivă"* (p.186).

[2]Mircea Lăzărescu, *Introducere în psihopatologia antropologică,* Editura Facla, Timişoara, 1989;

"O prăvălise pe sofa şi, cu genunchiul drept, îi zdrobea sânii. Degetele şi le înfipsese în gâtul ei plin şi alb parc-ar fi vrut să înăbuşe un răspuns de care se temea. Îi simţea corpul zvârcolindu-se, întocmai ca subt o îmbrăţişare fierbinte, şi zvârcolirea îl înfuria mai nătâng.

- Taci!... Taci!...

Repeta acelaşi cuvânt, cu acelaşi glas horcăit, fornăind pe nas rar, prelung. Ochii lui umflaţi nu vedeau totuşi nimic, ca şi când s-ar fi coborât peste ei un obositor văl roşu..."

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.9]

"Sufletul", conştient de ceea ce s-a întâmplat, se zbate, dar sunetele, dramatic, *"se sfărâmă în cerul gurii"*[3].

"Vruse să strige, dar acuma sunetele i se sfărâmau în cerul gurii, horcăitoare şi uscate, iar globurile albe în aceeaşi vreme se măreau mereu şi se împreunau într-un disc cenuşiu, care apoi începea să se învârtească ameţitor împrejurul petei albastre nemişcate. "

[Liviu Rebreanu,*Ciuleandra*, p.10]

Eul personajului, constituit din identificările sale în spatiul romanesc şi determinat prin *"individuaţia"* sa, este centrat pe identitatea sa, până la depersonalizare ca trăire în marginea patologicului, ca *"un gol interior*". Etapele înspre trăirea în care personajul *"simte că l-a părăsit o parte din interesul său spontan faţă de lume*[4]*,* nu sunt lesne de parcurs.

"Acuma Puiu Faranga avu fulgerător revelaţia realităţii".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.11]

În zadar *eul personajului* caută certitudini, prin raportare la *non-eu*, care ia forma relaţiei cu *eul celuilalt*, *eul dinafara personajului*, căci nu poate să se raporteze la un *sistem de referinţă*, deja anulat. Prin uciderea Madeleinei, raportarea eului personajului Faranga la acela al soţiei sale nu-şi mai are sensul, căci al doilea termen al comparaţiei lipseşte.

"Câteva clipe avu simultan toate certitudinile: că trăieşte şi că e moartă, că a ucis-o şi că n-a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic şi că s-a sfârşit tot... În aceleaşi clipe însă îşi mai reamintea cum, pe când se năpustise asupra ei, îi stăruise în creieri, ca o poruncă, gândul că trebuie s-o omoare şi că totuşi n-are să moară..."

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.11]

Regăsim, în citatul de mai sus, geometria *"dedublării"* interioare, manifestată prin *"ambivalenţă"* la nivelul deciziilor, gândurilor şi intenţiilor[5]prin disjuncţia *nici... nici*.

"Identitatea subiectului se formează în cursul ontogenezei şi se dezvoltă în maturitate. Ea are în centrul său "eul" subiectiv ca realitate delimitată în raport cu "ceea-ce-el-nu-este", cu "non-eul" său activ şi reflexiv, se dimensionează prin integrarea şi sinteza unei diverse multiplicităţi: a propriei corporalităţi, a imagourilor persoanelor cu care subiectul s-a confruntat şi s-a identificat timp îndelungat – ale părinţilor iniţial, ale prietenilor şi celor dragi mai apoi, ale eroilor ideali ulterior – şi, mai departe, prin asimilarea, descoperirea şi afirmarea arhetipurilor, statutelor şi rolurilor sociale, identităţii oficiale a numelui" (p.66)

[3]*Op.,cit.: "Sufletul conştient al persoanei este înrădăcinat în propriul corp, <<locuieşte>> în acest <<sediu>>, este <<încarnat>>, face <<corp comun>> cu propria corporalitate. Având un corp, fiind un corp, subiectul se resimte ca un dat obiectiv, ca o parte componentă a realităţii"* (p.67).

[4]*Op.,cit.: "În perspectivă subiectivă, depersonalizarea e trăită, în marginea patologicului, ca un <<gol interior>>. Subiectul simte că l-a părăsit o parte din interesul său spontan faţă de lume, că îl <<apucă urâtul>>, că nimic nu-l mai atrage, că are <<spleen>>."* (p.79).

[5]*Op.,cit.: "Trăirea <<dedublării>> interioare se manifestă şi prin <<ambivalenţă>>. Acum, persoana nu poate sintetiza <<contrariile>> sufletului său într-o formulă superioară care să însemne şi angajare orientată. Ambivalenţa se manifestă în planul deciziilor, al atitudinilor afective, al gândurilor, intenţiilor şi începuturilor de act. Poziţiile contrare, simetrice, se dovedesc pentru subiect la fel de valide, de importante. Subiectul oscilează între ele, nu reuşeşte sinteza unitară ce defineşte individualitatea clar delimitată, poziţionată, orientată şi angajată"* (p.81).

Mecanismul interior al personajului nostru, funcţionează prin *"ambivalenţa"* dedublării, generată de ambiguitatea situaţiilor contrare, simetrice: *nici* trăieşte – *nici* e moartă, *nici* că a ucis-o – *nici* că n-a ucis-o, *nici* că nu s-a întâmplat nimic – *nici* că s-a sfârşit totul.De fapt, fragmentul de început al romanului este descrierea stării de incertitudine a personajului, ipostază care îşi are originea în poziţionarea individului în lume, afirmarea propriei poziţionări, în raport cu ceialţi, cu universul şi cu sine însuşi[6].

"Nu mai ştia ce să facă, şi neştiinţa aceasta îl umplea de groază, iar liniştea dimprejur îl sugruma"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.11]

Sunt prezente elemente generatoare ale discursului narativ: Puiu Faranga o ucide pe soţia sa. Derularea discursului narativ se constituie într-un suport, un itinerar posibil, pentru modalităţile de a afla, de a reconstitui din fragmente un univers, un peisaj interior şi un mecanism interior care au împins comportamentul personajului înspre zona patologicului.De îndată ce aude glasul tatălui său, groaza şi disperarea pun stăpânire pe personajul central iar peisajul său interior este răvăşit de ambivalenţa trăirilor şi a ipostazelor .

"Când auzi glasul tatălui, Puiu se simţi mai zdrobit. Groaza i se risipi şi făcu loc unei desperări ameţitoare. Se apropie de biurou şi se prăbuşi istovit în fotoliul larg de piele. Bătrânul, în picioare, îl examina ceremonios şi jicnit pentru necuviinţa lui de-a se fi rostogolit pe scaun înainte să-l fi poftit".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.12]

Tânărul Faranga face mărturisiri despre moartea Madeleinei, cu trimiteri vagi, marcate prin punctele de suspensie al căror efect este accelerarea vitezei narative. Bătrânul Faranga, un om, ceremonios (*"Era şi el în frac, cu pieptul plin de decoraţii peste care se aşternea barba-i maiestoasă, argintie şi deosebit de îngrijită. Îi plăcea să pară mereu serios şi măsurat, nu numai în lume, dar chiar faţă de sine însuşi. Înalt, robust, îşi purta cei şasezeci şi trei de ani cu o demnitate aproape trufaşă, inspirând în jurul său respect spontan…"* [Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.12],este proiectat în zona nebuloasă şi confuză, a inexplicabilului.

"Tânărul întoarse spre dânsul nişte ochi stinşi, rătăcitori. Se gândea cum să-i spună ce s-a întâmplat şi nu găsea cuvintele potrivite. Izbucni fără şir:

- Tată… am făcut… nu ştiu… a murit Madeleine…

Faranga, parc-ar fi primit o săgeată în inimă, se cutremură:

- Ce-ai zis?… Madeleine? Tu?… Imposibil!…"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.12]

Peisajul interior al lui Puiu este răvăşit de rapiditatea derulării evenimentelor dar şi de conştientizarea gravităţii acestora.

"Puiu căzuse într-o toropeală cenuşie, neclintit, parcă habar n-ar fi avut pentru ce se află aici. Gândurile îi erau acum un haos apăsător în care nimic nu izbutea să se închege într-o formă lămurită. Pe subt şiroiul crâmpeielor de gânduri însă sufletul lui înţelegea clar că tatăl său s-a dus acolo, să vadă şi să se convingă dacă e adevărat că Madeleine…"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.13]

---

[6]*Op.,cit.: "În delir, ceea ce în mod firesc este cunoaştere şi reprezentare a lumii, prezente în subiectivitatea persoanei, structurate amplu şi nuanţat, după liniile de forţă ale unui set de opinii, evidenţe, convingeri şi credinţe se simplifică la extrem. Delirantul aderă rigid la o idee centrală, simplă şi ieşită din comun, formulabilă în cadrul unei teme (...)"* (p.85).

Ambivalenţa identităţii personajului se manifestă prin pendularea între trăirea experienţei şi cunoaşterea şi reprezentarea lumii aşa cum este ea prezentă în subiectivitatea peisajului său interior. Arhitectura interiorității sale este situată între experienţa trăită şi derularea secvenţelor narative şi faptul trăit intens în interioritatea sa fapt care are consecinţe dezastruoase proiectat în exterioritate, e vorba de uciderea Madeleinei şi exterioritatea ca realitate imediată.

Singura încercare pe care o mai are de trecut este cea faţă de sine însuşi, povară nu uşor de suportat, căci de acum încolo va fi condamnat să trăiască în starea de *ambivalenţă* de care am mai vorbit, să poarte un dialog cu sine, în interioritatea sa și cu ceilalți. Concluzia lui Puiu sună ca o sentinţă:

"- Prin urmare trebuie să fiu nebun! Murmură Puiu abătut, uitându-se peste capul bătrânului, într-un gol îndepărtat".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.21]

Apoi pătrundem în lumea sanatoriului acolo unde "locatarul" Puiu Faranga va fi supus investigaţiilor medicale pentru a primi un diagnostic.

"Pătrunseră într-un coridor larg, curat, cald, în care paşii lor răsunau gol. În dreapta şi în stânga, uşi albe cu numere negre. Apoi, în pragul unui hol luminos, ajunseră din urmă pe prefectul care parlamenta cu un tânăr în halat alb, înalt, slab, blond, plictisit, dar siluindu-se să fie foarte amabil.".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.26]

La sanatoriu, în prima lui noapte, spre dimineaţă, în somn, se naşte un vis. Erau acasă, el, Puiu, şi Madeleine, amândoi în budoarul Madeleinei. Ea stătea cu privirea pierdută, el, foarte vesel, povestea nimicuri. Nu întâmplător scena din visul lui Puiu se petrece acasă. Casa reprezintă un aspect al *"extinderii în spaţiul exterior şi lumea umană concretă a propriei identităţi, bazate pe propria corporalitate. Casa este un fel de <<piele lărgită>> care include şi protejează persoana […]"*[7]. Într-adevăr, tânărul Faranga avea nevoie de un spaţiu protector, de o zonă numai a lui, în care să se furişeze chiar şi numai în vis, spre a-și regăsi liniștea.

"Spre dimineaţă în somn îi înflori un vis… Era acasă, acolo, în budoarul Madeleinei. Ea şedea pe aceeaşi sofa, cu mâinile în poală, cu privirea pierdută, ca totdeauna, parc-ar fi căutat ceva în trecut. "

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.28]

În vis, peisajul interior al personajului este dominat de *"frumuseţea tăcută"* a Madeleinei. Simţind căderea în angoasă, s-ar sprijini pe *"prezenţa unui semen, a unui partener, a <<celuilalt>>*[8]*"* care ar avea rolul ei.. De unde şi dorinţa de a o revedea măcar şi în vis, pe Madeleine. Numai că trăirea sentimentului de anxietate îl face să se înstrăineze de propria interioritate. Puiu Faranga nu se mai regăseşte *nici în interioritate,* dar *nici în exterioritate***,** ci într-o proiecţie care ia forma dilatată a unui discurs narativ în virtual, într-un vis, din dorinţa de a simţi prezenţa celuilalt că să-şi poată dobândi liniştea. Salvarea

[7]*Op.,cit.: "Casa reprezintă un alt aspect important al extinderii în spaţiul exterior şi în lumea umană concretă a propriei identităţi, bazate pe propria corporalitate. Casa este un fel de "piele lărgită" care include şi protejează persoana, asigurându-i o anumită intimitate în raport cu zonele publice ale spaţialităţii antropologice. Ea este pentru om o moştenire biologică, ceva care ţine de instinctualitatea prin care specia se multiplică, adunând într-o convieţuire protejată cuplul, părinţii, copiii, clanul. Locuinţa este un loc al protecţiei, al liniştii şi intimităţii, al familiarităţii şi înrădăcinării în generaţiile premergătoare"* (p.74).

[8]*Op.,cit.: "Omul anxios se află într-o stare de încordare, simţindu-se în acelaşi timp vulnerabil"*(p.135).
"Când gândeşte cu adevărat, când judecă cu temei, omul trebuie să fie liniştit, sigur de sine, bine aşezat. Anxiosului îi lipseşte tocmai această firească inserţie într-o lume cunoscută, ordonată şi limpede structurată, care să-i permită gândirea şi acţiunea eficientă" (p.136).

interiorității ar putea veni, crede el, din acea proiecţie sub formă de vis, secvenţial şi provizoriu, ca modalitate de evitare a căderii în angoasă[9].

Anxietatea provoacă licăriri de speranţă că ajutorul ar putea veni din partea celuilalt, mai întâi în vis, paradoxal, din partea Madeleinei, mai apoi, din partea medicului care prin stabilirea diagnosticului ar putea contribui la găsirea adevărului despre sine și cele ce s-au petrecut.

"Speranţa îi era în bunăvoinţa medicului. Evident, trebuie să dea şi el o mână de ajutor, să facă ceva, cel puţin un gest…"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.31]

Puiu Faranga se află situat *"la marginea existenţei sale în lume, raportul de forţă este structurat după relaţia eu–lume, rezultată din crisparea personajului care are în faţă un obstacol periculos"*[10].

"Îşi aminti că de fapt a fost primit prost aici chiar de la intrare. Internul a fost atât de indolent că a trebuit să-l admonesteze prefectul. Parcă nu-i convenea sosirea unui pacient mai distins".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra.*, p.34]

Teama de lume îşi găseşte corespondentul, în peisajul interior, în teama de sine.

"Era zdruncinat ca o maşină care şi-a pierdut cârma. Îi mai răsăreau planuri noi în minte. Le izgonea. Ce planuri când nimic nu mai depindea de dânsul, când el a ajuns o jucărie stricată aruncată între patru ziduri".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.35]

Întâlnirea cu medicul are rolul de a sonda peisajul interior al personajului pentru a-şi întemeia o convingere şi a putea găsi repere ale interiorității "*pacientului"*. Puiu devine un caz, în care *"investigatorul"* va trebui să discearnă între normalitate şi anormalitate.

"- Aş dori să stăm puţin de vorbă – zise apoi [doctorul, n.n.] *aşezându-se, cu un glas oficial, nici prietenos nici duşmănos. Am fost pus în curent aici cu… chestia d-tale, fireşte, atât cât s-a putut… în linii mari… Îţi închipui, cred, că cele ce mi s-au spus nu m-au lămurit nici pe departe şi că, poate chiar în interesul cauzei d-tale, am nevoie de oarecare date precise pe care să-mi întemeiez o convingere…"*

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.35]

Puiu se află *"în stare de arest preventiv",* iar, medicul deşi nu este judecător, trebuie să cunoască amănunte şi intimităţi pentru a putea cântări apoi motivele.

"Să reconstitui deci evenimentele cât se poate mai clar [- zise medicul]".

[Liviu Rebreanu,*Ciuleandra,* p.35]

Frica generează agresivitatea personajului care stă faţă în faţă cu celălalt, doctorul, pe care îl percepe ca fiindu-i duşman. Confruntarea este *"pe viaţă şi pe moarte"*. Agresivitatea se manifestă prin *"afirmarea de sine prin respingerea celuilalt*[11]. Trăirea agresivă se manifestă

[9]*Op.,cit.*: *"Omului anxios îi lipseşte siguranţa dată de şederea pe un teren ferm, cu fundamente solide, care i-ar permite luarea unei poziţii anume, a unei atitudini adecvate în raport cu împrejurările concrete ale existenţei sale"* (p.136).
"Anxiosul simte că nu mai are pe cine sau pe ce să se sprijine. Când presimte "căderea în angoasă", el s-ar sprijini practic pe oricine" (p.137).

[10]*Op.,cit.*: *"Trăind anxietatea, subiectul se află la marginea existenţei sale în lume. Acum o dată cu fobia, cu frica, raportul "eu-lume" apare ca fiind mai structurat, polarizat după liniile de forţă dintre subiectul crispat şi un <<obiect>> periculos ce-i stă în faţă"* (p.141).

[11]*Op.,cit.*: *"Agresivitatea este complementară fricii. Omul ce stă faţă în faţă cu duşmanul său, în plină confruntare pe viaţă şi pe moarte, trăieşte, desigur, frica. Dar el se montează şi agresiv pentru a face faţă situaţiei, pentru a acţiona şi a se salva. Atitudinea agresivă şi cea de resimţire a pericolului sunt trăite de obicei concomitent. "* (p.153).

în corelaţie cu amintirile şi *"drumurile"* pe care personajul le parcurge în evoluţia sa. De unde şi fireasca strategie a doctorului care încearcă să sondeze peisajul interior al subiectului său, cu intenţia de a reconstitui trăiri şi etape ale manifestărilor personajului. Tot ce Puiu povestise doctorului, felul în care s-au petrecut faptele şi trăirile interioare sunt adevărate. Personajul a fost sincer, contrar scenariului stabilit înainte de venirea în sanatoriu. Momentele de determinare, posterioare mărturisirilor făcute, provin dintr-un sentiment de uşurare sufletească, personajul *"se simţea bine aşa, fără gânduri"*, după îndelungi momente de încordare,de anxietate, de teamă de sine şi de lumea din jur. Se instalează, în sufletul lui, liniştea, pacea interioară, pornită dintr-un sentiment de detaşare.

"Puiu se simţea bine aşa, fără gânduri. Vremea trecea peste dânsul ca o apă curgătoare, într-un murmur prelung, moleşitor. Ochii lui sorbeau numai albul lin în care se topeau începuturile de gânduri ca nişte băşicuţe de spumă pe oglinda unui lac adânc"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.46]

Se produce pe acest fond de linişte a peisajului său interior, o întoarcere în timp, o rememorare *"caleidoscopică"* a evenimentelor, care îl trimite la perioada copilăriei, a primei iubiri, momente lipsite de pericolul confruntărilor agresive corporale sau verbale.Proiecţia într-un timp şi o lume a adolescenţei, suplineşte eşecurile anterioare generând uşurarea sufletească şi *"răscumpărarea morală"*[12].

Venirea gardianului întrerupe brusc derularea secvenţelor caleidoscopice autobiografice, aducând personajul în cotidian, în lumea sanatoriului iar personajul central nu vrea să ştie din tot ceea ce provine din lumea *"de dinafara"* sanatoriului.

"Puiu se învioră. Luă un jurnal, îşi aruncă ochii pe titluri. Într-un colţ zări: "Crimă conjugală în lumea mare". Lepădă foaia murmurând:

- Nu vreau să ştiu nimic… Nu mă interesează nimic…"

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.48-49]

Apoi tânărul Faranga aşteaptă cu nelinişte sosirea ziarelor. În *Universul* citeşte anunţurile mortuare şi dă şi peste cel legat de decesul Mădălinei.

"Deschise ***Universul*** *şi se oprise fără să vrea, tocmai la pagina penultimă unde sunt de obicei şi anunţurile mortuare. Sări cu privirea peste diferitele cruci, căutând una anume pe care o descoperi tocmai jos, modestă: <<Mădălina>>".*

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.57]

Puiu Faranga citeşte necrologul, comentându-l în sinea sa, încercă să refacă repere din lumea de dinafara sanatoriului.

Fatalitatea destinului capătă semnificaţia doliului, căci *"situaţia paradigmatică a depresiei poate fi considerată trăirea doliului ce se instituie o dată cu dispariţia fiinţei iubite"*[13].

---

[12]*Op.,cit.: "Agresivitatea, aşa cum se desfăşoară în situaţia confruntării, indiferent cum a fost iniţiată, prin provocare agresivă sau frustrare, participă la structurarea prezentului trăit de către subiect. După ce actul agresiv s-a consumat, după ce evenimentul respectiv s-a încheiat, totul se plasează în memoria, în <<trecutul>> subiectului. Legăturile acestui <<eveniment trecut>> cu trăirile actuale, cu prezentul persoanei, pot fi variate. De exemplu, dacă individul resimte cele făcute ca fiind excesive sau nedrepte, apar deseori remuşcări, păreri de rău care se repetă în manieră obsesivă, mobilizând subiectul spre <<reparare>>, spre <<răscumpărare>> morală"* (p.157).

[13]*Op.,cit.: "Situaţia paradigmatică a depresiei poate fi considerată trăirea doliului ce se instituie o dată cu dispariţia fiinţei iubite. Trăind anxietatea şi frica sau tensiunea agresivă omul se simte izolat; izolat în marginea alunecării existenţei sale spre haos şi nefiinţă; izolat şi singur în faţa lumii ostile, a alter-egoului său ameninţător, cu care se confruntă pe viaţă şi pe moarte. În toate aceste împrejurări subiectul se resimte dureros desprins de lumea comuniunii şi solidarităţii, de universul încrederii şi al sprijinului reciproc, de cosmosul iubirii. De aceea el caută aproape cu disperare pe altul, pe alţii, pentru a şi-i face protectori sau tovarăşi"* (p.162-163).

Peisajul interior este dominat din nou de neliniște, Puiu este gânditor iar citirea necrologului atrăge *"prevestiri sinistre"*.

"Ridică ochii gânditor. În grădină, în aceeaşi clipă, un cârd de ciori se coborî cârâind pe copacii grei de zăpadă, ca un stol de gânduri negre. Puiu se scula repede de pe scaun, enervat, şi se întoarse cu spatele, ca să nu vadă ciorile care totdeauna l-au îngreţoşat iar acuma – tocmai când cetise despre Madeleine – i se păreau nişte prevestiri sinistre".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra,* p.58]

Obsesia crimei revine, manifestându-se ca *"luptă dureroasă",* proiectată pe fundalul peisajului interior, confruntare între dorinţa lui Puiu de a ajunge la un oarecare rezultat oarecum aşteptat, debarasarea de obsesia morţii Madeleinei şi forţele care fac nespornică intenţia sa[14].

Și totuși, Puiu ratează *ambivalenţa* comportamentului în faţa medicului, dedublarea îl afundă şi mai mult în obsesie. Asemeni lui Cain care îşi omoară fratele, pe păstorul Abel, Puiu o ucide pe Mădălina, persoana cea mai apropiată lui, şi *"fuge";* dar, tot asemeni lui Cain, el nu poate scăpa de *"vocea conştiinţei morale"* care-l va urmări peste tot şi oriunde, în orice situaţie şi în orice moment[15].

Și totuși mai există încă o soluţie: să-şi trăiască o mare parte a momentelor vieţii în interioritate, iar, în acest sens, Puiu îşi imaginează întrebările pe care medicul i le va pune şi răspunsurile sale, felul în care va suporta derularea evenimentelor şi reacţiile faţă de ceilalţi[16].

În câteva rânduri, Puiu pomeneşte de dansul numit *Ciuleandra,* care a și dat titlul micro-romanului. Mai întâi, în conversaţia cu gardianul, mai apoi, în cea cu doctorul. Pe parcursul uneia din întâlnirile cu doctorul care sondează cu perseverenţă peisajul interior al tânărului Faranga, acesta îi descrie dansul secvenţă cu secvenţă. E vorba de o horă care porneşte lent, al cărei ritm se accelerează în timp ce şirul dansatorilor se încovoaie şi se strânge ca un *"şarpe fantastic",* lăutarii *"îşi întărâtă iar cântecul"*. (*"Şi aşa jocul pare că va continua până ce toţi jucătorii îşi vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănţuită"*, Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.73). Contopirea întru-un tot a dansatorilor semnifică proiecţia dilatată, apoi topirea în *"pielea lărgită"* (Mircea Lăzărescu, *op.cit.***,** p.74) a celuilalt care îl include într-un tot dominat de histerie, într-o histerie generală, care ia forma spectacolului cinetic, în derularea sa, în acel *"efort de acţiune",* devenit evident prin *"efortul apariţiei, al prezenţei expresive şi semnificative pentru ceilalţi"*[17]

"Ei bine, doctore, cine n-a văzut Ciuleandra nu-şi poate închipui ce înseamnă lecţia dansului! (Se aprinse. Ochii îi luceau într-un zâmbet fierbinte). Porneşte ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se înşiră, se îmbină, probabil după

---

[14]*Op.,cit.: "Situaţia paradigmatică a obsesiei poate fi considerată mustrarea de cuget, chinul, vocea conştiinţei morale. Şi, la fel, situaţia omului muncit de gânduri, precum şi a celui chinuit de gândul muncii. Al muncii nespornice, care trebuie mereu reluată pentru ca, prin efort anonim, omul, subiectul, să poată ajunge la un oarecare rezultat"* (p.170).

[15]*Op.,cit.: "În legenda biblică, muncitorul de pământ Cain îşi omoară fratele, pe păstorul contemplativ Abel şi fuge la est de Eden. El fuge şi tot fuge. Dar oricât de departe s-ar duce, oriunde s-ar ascunde, vinovatul Cain nu poate scăpa de ochii lui Dumnezeu, care-l văd peste tot, nu poate scăpa de vocea acestuia, care-l acuză în orice clipă a vieţii sale, oricând, în orice situaţie prezentă, oricât ar fi aceasta de împlinită de <<dulce>>.* (p.170).

[16]*Op.,cit.: "Fiind un invalid al actului eficient, obsesivul trăieşte o mare parte din existenţă în plan imaginar, la fel ca şi fobicul, de care a şi fost uneori apropiat. Dar, spre deosebire de acesta din urmă, el e preocupat continuu de eventualităţi şi posibilităţi, de cum ar fi trebuit sau cum ar trebui să acţioneze."* (p.174).

[17]*Op.,cit.: "Situaţia paradigmatică a manifestărilor histerice, a existenţei histerice, poate fi considerată spectacolul (apariţia spectaculară, <<darea în spectacol>>). Aşa cum există un <<efort de acţiune>>, care în ipostază psihopatologică, încadrează obsesia, se poate evidenţia şi un <<efort al apariţiei>>, al prezenţei expresive şi semnificative pentru ceilalţi. Acest efort se poate plasa şi el în centrul, în prim planul prezenţei situaţionale a subiectului în lume; şi, la fel ca în cazul obsesiei, el poate eşua, se poate caricaturiza"* (p.178).

simpatii, ori la întâmplare, indiferent. Pe urmă, când se pare că oamenii s-au încins puţin, muzica prinde a se agita şi a se iuţi. Ritmul jocului accelerează, fireşte. "

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.73-74]

Puiu continuă povestirea, explicând cum a întâlnit-o pe Mădălina (Madeleine de mai târziu), cum a cunoscut-o în ritmul acelui dans, cum, ameţit de vârtejul dansului şi *"de pofta lacomă"* pe care i-o stârnise *"îndrăcita de fetiţă"*, a dorit să o cunoască. Va fi prezentată bătrânului Faranga, dusă acasă iar aceasta se adaptează repede mediului de adopţiune (*"E inexplicabil ce repede se adaptează femeile"*, Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.10) iar Puiu se îndrăgosteşte de ea.

Momentul de mărturisire aduce liniştea, pacea sufletească, despovărează peisajul interior atât de tensionat până acel moment[18].

"Mi-ai făcut un mare bine, doctore, nici nu-ţi închipui! (...)E tot ce puteai să-mi oferi mai plăcut! Îţi mulţumesc, mulţumesc".

[Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, p.81-82]

Mărturisirea atrage detensionarea peisajului interior al tânărului Faranga, dar şi sentimentul de ispăşire, de eliberare de păcat prin mărturisirea acestuia. Doctorul, în care Puiu vede acum *"un prieten"*, nu este decât reprezentantul *"statului terapeutic"* (Roland Jaccard, *Exilul interior, op.,cit.*) specialistul care legitimează interioritatea personajului nostru. Drama existenţei personajului central, care rezultă din moartea Mădălinei, este aceea a precarităţii existenţei dimensionate prin *a fi* care înseamnă aici *a exista* în şi prin celălalt. Aproape la fel se petrec lucrurile şi la Cehov, în nuvela *Salonul nr.6*. Doctorul conversează cu Ivan Dimitrici, în efortul de a-l ajuta să depăşească momentul halucinaţiilor. În atmosfera apăsătoare, de spital, distincţia între oamenii *sănătoşi* şi *ceilalţi* nu se mai poate face, normalitatea devine un concept relativ, iar personajul lui Liviu Rebreanu este definitiv condamnat să trăiască drama degradării interiorităţii sale, provenită din ambivalența trăirilor sale.

Bibliografie

Rebreanu, Liviu, *Romane*, vol.II , ediţie de Nicolae Gheran, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986 ;

*

Bălănescu, Stelian ,*Pe Urmele Adevărului,* Editura Excelsior, Cluj-Napoca, 2001 ;

Jaccard, Roland, *Exilul interior, prefață, postfață şi note de Jean Chiriac, Editura Aropa, Bucureşti, 2000* ;

Lăzărescu, Mircea, *Introducere în psihopatologia antropologică,* Editura Facla, Timişoara, 1989.

[18]*Op.,cit.: "Teatralitatea, <<dramatismul>>, faptul că persoana <<joacă roluri pe scena lumii>> alcătuiesc o structură fundamentală şi ireductibilă a existenţei omului. [...] Teatralitatea şi rolurile histericului diferă de toate acestea* [diferă de rolul social, n.n.], *prin nefirescul şi neautencitiitatea lor, prin afectarea care subliniază ruptura dintre trăire şi expresie, dintre resimţire şi apariţie demonstrativă"* (p.180).

SACRED SIGHTS IN B. FUNDOIANU'S POETRY

Mina-Maria Rusu, Assoc. Prof., PhD, Apollonia University of Iași

Abstract: In an original tone, the poet's cosmogony highlights the feeling of consubstantiality and becomes part of a renewal ritual through its immersion into the primeval nature. The poet's peace of mind evokes primordial times and he perceives himself as connubial to the prime matter, gaining identity through divine will while being fascinated by the sacred forces of nature. On the whole, B. Fundoianu's poetry speaks of the believer's confession before the altar, who, through admission of all his known sins, asks forgiveness for the unknown ones, hinting at a postulate about the human nature with its imperfection, which he does not call down to the Creator, but keeps confined to himself as an archetype of the existential tragic. With a tempestuous soul, typical of his generation, Fundoianu remains captive to a universe which is constantly threatened by the terror of war. The return to God – seen as a place of exile for all tormented souls – is the only way to regain hope, through detachement from the tragic existential condition. The evolution of the sacred feeling, recalls memories of northern Moldavian homeland, which are articulated on the archetype of universal values to which he permanently relates.

Keywords: consubstantiality, confession, prime matter, resacralization, creation , tragic feeling.

Călinescu enclosed Fundoianu, next to Ion Pillat, Ilarie Voronca, Radu Gyr, D. Ciurezu, Zaharia Stancu and Teodor Murăşanu in the chapter **The Traditionalists**, within the **History of the Romanian literature**, concluding that "traditionalism is a form of modernism" [1]. Even though he had affinities with modernism, the poet's inspiration appears to Lovinescu as "traditional, rural (…) where the only modern elements are the accent and the exciting notations, slightly influenced by Arghezi."[2] Ov. S. Crohmălniceanu enframes him within the chapter **Avangardistic lyric**, next to his friend, Tristan Tzara, in his book **Romanian literature between the two world wars**.

Both traditionalist and modernist, the poet of Herţa is included by Constantin Ciopraga in the chapter **Interfering reliefs**, being described as an artistic personality defined by a "tragic anxiety."[3] Thus, without imposing a unanimous opinion as far as his place within the Interbelic literature is concerned, Fundoianu is one of the controversial personalities, having one of the most shocking human and artistic destinies. In this existential context, the feeling of the sacred becomes obvious, comparing the human being to his own destiny.

His cultural journey in the magazines of those times, **Viaţa nouă, Cronica, Adevărul literar, Rampa**, but especially his training at the Lovinescu's **Sburătorul literar** pushes him into the literary universe of his times as a "genius of the paradox", as Lovinescu used to name him. Recognising his bright intelligence and his refined culture, the critic – born in Iași – writes about him in the rubric "The Chronicle of the ideas", where Fundoianu shines. This

[1] G. Călinescu, ***The history of the Romanian literature***, Minerva Publishing House, Bucarest, 1985, p. 864
[2] E. Lovinescu, ***The history of the contemporary Romanian literature***, Minerva Publishing House, Bucarest, 1978, vol. 2, p. 320
[3] Constantin Ciopraga, ***The poets' amphitheatre,*** Junimea Publishing House, Iași, 1995, p. 288

position allowed him to express what Lovinescu called "spiritual arrogance" and "ostentatious independence"; his opinions on the value of the Romanian literature are related to Eminescu's complex cultural personality. Fundoianu is the first which states that Arghezi descends directly from the genius of Ipotești. This opinion, made public in January 1923, appears in the 29th number of **Contimporanul**.

In the same year, a special event takes place in the poet's life – his leaving to Paris, an expatriation which will eat up his soul; this is the point where he starts to write poetry and essays in French, but he will never abandon the Romanian spaces, especially the north Moldavian spaces, where he lived as a child and then as a teenager. The French environment is fit for his spirit, bringing into the light, in the same time, the souvenirs of Herța.

Complex personality, anchored in the modern spirit, but also loyal to the traditionalist values, where ever he went he aimed at "capturing and re-dimensioning the archaic impulses", which explains "a quasi-religious feeling of the existence" at Fundoaia estate, where he identifies "biblical reverberations".[4] Deeply introvert, tormented by the historic times of the First World War, he writes in 1917 a meditation about the man involved in the torrent of events, regardless of his will. It is in fact a kind of response to the well-known text written by Arghezi, ***Evening prayer***: *The cosmogony is poetry / I would throw into the fire the entire universe / If only he could find another / In order to eternally sculpt my thinking, / I am the goal and the end of the earth; the millennium/ He sees his goal through me ...* (***Philosophy***).

Opening the volume ***The views*** (1930), the poet intends to express a warning, a response to those who said that his poetry is inspired from Francis Jammes: "*These verses were born in 1917, during the war, in the small Moldova, in a fever of growth, of destruction. (...) the description didn't follow a real pattern, but it was born out of the darkness of the night, as an intimate protest against the mechanic landscape made of bullets, wires and tanks*."

The return to the worn nature back from the cruel historical time, through the evasion of the technicist age, pushed Călinescu to notice the fact that the poet "*disregards the painting and exalts the senses which bring together man and interior life of Creation, the smell, the touch*"[5], showing obvious expressionist shades, also identified by Ov. S. Crohmălniceanu.[6] Nature penetrates his soul, overwhelming him and printing on the retina of his memory only those images which stimulate the senses, being associated to interior experiences. The smell of rain floating in the Moldavian village, "the wind, the sand" provoke a real phenomenon: *The village smells like rain, autumn and hay/ The wind is blowing hot sand into the lungs, / [...]/ Carts driven away by rain passed by, / And silence is molding in things..."* **(*Herţa*)**

Profane space, the village functions in the sacred universe of a "nature in a permanent explosion of elementary and aggressive vitality"[7]. The cows, the pigs, the oxen populate this landscape, evoking, through their presence, the wilderness, far from being cosmic but pure, through its extra-vitality. The expressionist accents do not leave the verses, emphasising the torments of the world, the nature soul, subject to change, just as it happens with the Genesis: *The earth comes forward, snitches,/ Grows in holes, climbs on the wall,/ And fat, it stretches for a second time/ Over the conquered asphalt.* **(*Province III*)**

Original, the cosmogony proposed by the poet is not a well-defined one; at any moment, Creation wobbles and the World becomes chaotic, just like in a game, determined maybe by the inspiration of Arghezi, which means recreating everything out "of a little spit

[4] *ibidem*, pp. 292-293
[5] G. Călinescu, *op.cit*, p. 865
[6] Ov.S.Crohmălniceanu, ***Romanian literature and expressionism***, Eminescu Publishing House, Bucarest, 1971, p. 398-399
[7] *ibidem*, p.398

and earth": *the road as a sole, is broken by rains / The pigs with flake souls pass through mud, / The ugly pigs go for a sleep in mud/ Letting the chaos get us again*. **(*Herţa V*)** The Universe is not picturesque and the texts are not simple pastels; integrated in the landscape, the poet feels like he is part of it and participates in a true ritual of refreshment.

In ***Simple prayer,*** his voice pronounces magic words, as he does in ***Paparudele*** or in ***Caloianu***; his charming begging tone transposes the earth in a superior plan, equal to a tutelary divinity: Rain, *wash the earth of good dung, / have mercy of* earth, rain, *of your hurricane."* ***(Simple prayer)*** The effect is miraculous; a spectacular transformation of the human being directs the thinking towards the powers of the earth and gives birth to a natural question: "God is, I wonder, the earth-itself ?": *If I did not know that it is autumn, I would believe that I am full / Of pus on my shell.* **(*Romance II*)** the same atmosphere appears in the verses: *Light might as well fall down, / Deep into the lake and on the melons-/ And the light which can fall into you. / If you come tonight, / Ripe me well, God, in the fields, as a melon. / And break me in the coming autumn.* **(*Other views*)**

In the poem ***How simple…***, the presence of the divinity in every wonder of the nature and especially in the miracle of fertility, is confirmed: *In the season, you feel God's step/ And he counts his earnings: / Corn-flower for the people and food for the goldfinches.* **(*How simple…)***

If the village is a claustric space, a monotonous and hybrid landscape, the nature offers the chance of total liberty, of nothingness, without giving birth to fears and reluctance. The silence of the soul evokes primordial times, and the poet considers himself part of the original matter, which acquires little by little identity, through the divine will: *In the young spring / My soul is wet with so much sun / Like a virgin summer melon, /Full of seeds and freshness. / I would like to break the windows of my body, / My eyes closed down with a cold look,/ Sit into me like in a hive / The blonde sun with the smell of balm*. **(*Other views*)**

Fascinated by the sacred powers of nature, he would like to be part of it and, at the end of the volume, he is talking to himself in front of an omnipotent and distant God. Accents of Argezi's psalms ornate his poetry with the feeling of the creation mood; feeling guilty for daring to praise the divine, unspeakable beauty of nature, Fundoianu confesses: *Maybe I was wrong, Father, when I praised your nature/ Good and clean just like in the old paradise*. **(*Views*)**

The escape in the middle of nature and the immersion into the original matter offers him the chance to discover the magical power of water, principle of Genesis; activating it, cosmicisation can be redone. He himself confesses that the war is guilty for his refuge in the original matter; the newly created universe will be capable to invent "the mystic exaltation of death in bread". (***The psalmist***)

A supreme force, overwhelming through **fascinans**, but also through **tremendum,** pushes him towards the dialogue. The words do not have the courage of Arghezi's verses, but they rather have Crainic's piety. His humble and crying eyes beg, and his words have an imperative tone, just like the one of a prayer: *I did not understand, oh, God, what it was/ The angel wing which above me / At the time when oxen are put to work./ But instead of asking the richness of the rain / In the arid land,/ In order to wash my darkest sins,/ I tell you nonsense, I sin again / And I make you send another storm […]/ Let us talk for a while.* **(*I didn't get it, oh, Lord…)*** The appreciative tone continues, stating the poet's position in relation with the divinity; this is fretting attitude, deeply Christian, in the spirit of the mentor of **The thinking**, but also in the spirit of the mystic thrills of Teresa de Avila. The text is as solemn as a true **Te Deum**: *Oh, forget/ And let me clean my harp/ And let me sing a hymn to you, / In which to say that you are great and big/ And I will search for this hymn in the*

temple./ Oh, let me contemplate you,/ Let me admire you and your creation/ And let me rise to you like the sea / Rises as a snake to the moon (s.n.). ***(I didn't get it, oh, Lord…)***

Acquiring spiritual elevation, he will not adopt a too daring subterraneous attitude towards God; he will not try to race with Him and he will not try to be Him; the comparison of the gesture with the elevation of the snake converts in a subtle way the human being into a possible demonic force which enters in relation with the moon, the fertility tutelary star, a religious symbol of the human existence.[8] Thus, the gesture acquires the resonances of a ritual of refreshment, aiming at a pious approach to God. The poet imposes to himself a kind of purgatory, a compulsory stage on the way from profane to sacred. **David's unique Psalm** is accompanied by psalmic incantations and appreciative tones. This text has common points with verses from **The hymn - Prayer at the Burning Stake of Mother Mary**, written by Sandu Tudor in 1947, at the Antim Monastery, in Bucarest. The refrain bears aphrodisiac resonances, sign of the wisdom of man convinced of the existence of a tutelary force: *You are, oh God, One and only One …*

All in all, the poetry is the confession of the believer in front of the altar, who, confessing his known sins, he also asks for forgiveness for his unknown ones. Still, the influence of Arghezi determines the suggestion of an axiom about the human being, about his imperfections, which the poet do not reproaches loudly to the Creator, but he keeps it within himself as an archetype of the existential tragic: *You are the one who makes me ignorant,/ I cannot understand your greatness which can be found / In leaves, in wind, in stars, in eternity,/ You, the one who lets my thoughts, just like e deer,/ Sit still, in the grass,/ You, the one who does not tell me the meaning/ Of the stars.* (s.n.)

Speaking to God, the poet hopes that the monologue will eventually turn into a dialogue and in the same spirit specific to Arghezi, he hopes that the man will understand the materiality of the divinity. In **Adam's Psalm**, the pantheist notes sustain the existence of the supreme power, surprised in the elements of the universe; a sacralisation of the spaces takes place, and the distance from man to God erases little by little, giving the feeling that the dialogue is finally possible: *I know it, God, I know very well that you stayed here/ In a cicada, I know, or maybe in some lavender…* **(*Psalm*)** The atmosphere specific to Blaga, in which God is, just like Pan, the god of vegetal and mineral, the superhuman force which, through its power, raises nature to the rank of chthonian divinity.

In 1917, a year rich in psalms, the author of **Views** makes some reproaches concerning his carelessness towards the details of the human life, proposing a human way of looking at the world in the rural space: *It is more beautiful in the countryside, God, the place where you can sit in the sky;/ But me, in your place, God, I look at the red ants/ And I meditate about the dandelion as you meditate about life.* ***(Psalm)*** The elements of the decor appear vertically and merge with the cosmic boundlessness; the present time covers the sky, and the meaning of the human being way reconstitutes the ladder which bounds the profane to the sacred ("mediocre life" to "flower petal, polished with smell soul"), the finite to the infinite.

In **Sulamita's Psalm**, the man receives, in his clay pot, the God's spirit, adopting a **teandric** tone, in the Christian manner proposed by Nichifor Crainic[9]: *But you, you know well that this is not a sin / It is not a sin to wash yourself beautifully and often, / As if I wash myself, in fact I wash you, God / And if use chrism, I use it for You, / And if I burn incense, I do it for your soul.*

Being convinced that the work of God is a form of art and God is an artist, the poet dares to join Him, as he sees this common passion which brings them together, human being

[8] *Cf.* Alfred Bertholet, ***The dictionary of the religions***, Publishing House of the *Alexandru Ioan Cuza* University, Iași, 1995
[9] *Cf.* Nichifor Crainic, ***The nostalgia of the paradise,*** Moldova Publishing House, Iași, 1994

to human being; the supreme power becomes more human through revelation, without letting go of the divine prerogatives. In the same psalm, the poet concludes: *Loving the beauty, I love you in it.* (s.n.)

Philosophising, in the same 1917, he identifies the existential limits which define him and considers himself a god; apparently, the sacred powers seem to overwhelm him: *I am the aim and the end of the earth; the millennium/ I am the one who helps him see his target and understand his genius/ And often, pensively, I wonder deeply/ If I also come from the skies and I am a god as the sour cherry tree is.* (s.n.) ***(Philosophy)***

It seems that the certitude concerning his own divine powers is the result of his prayers in **The psalmist's prayer**, which dates from the 10th of April, 1915. At that time, at only 17 years old, the young man declared: *My heart is a wound and my soul is broken. / A large sunset sits bleeding in it.*

A tumultuous soul, consonant with the generation he belonged to, he stays captive in a universe where the terror of war was planning in a threatening way. The returning to God – seen as an exile place for the tormented souls – is the only way of regaining hope in the disappointment of the tragic existential condition. The poet's verses are a pious prayer and in the same time they confirm the existence of the divinity: *Have mercy, oh, God, and help me!/ Be the oasis which makes the Saharan way to flourish/ Be the wine which foams in the glasses/ And be the spring of my thirsty soul.*

Speaking about his evolution, Constantin Ciopraga considers him "a wanderer in the world, among the books, never reaching his target."[10] *"My word creates, if it wants, a God/ And my word can also dethrone Him/ I live the blind life of a generation/ And as I look far in the blue sky/ My earths all spin around me."* **(*Philosophy*)** The evolution of the feeling of the sacred has, with Herța's poet, substantial outlines with his native space back in the North of Moldavia, articulated on the archetype of universal values, to which he had always related.

Bibliography:

Alfred Bertholet, ***The dictionary of the religions,*** Publishing House of the *Alexandru Ioan Cuza* University, Iași, 1995

G. Călinescu, ***The history of the Romanian literature from the beginning to the present times***, Minerva Publishing House, București, 1985

Constantin Ciopraga, ***The poets' amphitheatre***, Junimea Publishing House, Iași, 1995

Nichifor Crainic, ***The nostalgia of the paradise,*** Moldova Publishing House, Iași, 1994

Ov.S.Crohmalniceanu, ***Romanian literature and expressionism***, Eminescu Publishing House, Bucarest, 1971

B. Fundoianu, ***Poetry published during his lifetime***, Art Publishing House, Bucarest, 2011

B. Fundoianu, ***Views***, Cultura Națională, 1930

E. Lovinescu, ***The history of the contemporary Romanian literature***, Minerva Publishing House, Bucarest, 1978

[10] Constantin Ciopraga, *op.cit.*, p.302

JEWISH IDENTITY IN PHILIP ROTH'S THE CONVERSION OF THE JEWS

Eniko Maior, Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University of Oradea

Abstract: In my paper I want to deal with Philip Roth's short story The Conversion of the Jews (1959) and the question of identity. The protagonist of the short story tries to find his own identity in America. The Jews experienced total freedom in speech, in life and most importantly in thoughts in the new world. The bounds of their past life were forgotten and a new set of values had to be elaborated in order to fulfill the needs of this assimilated, acculturated and Americanized individual. Jewish families and communities were no longer the most important things in the life of the individual. The individual came to the foreground and left no place for other things. My task is to show how the protagonist defines himself in this new world without losing his ethnic identity.

Keywords: Identity, Jewish identity, assimilation, religion, Americanized individual.

Philip Roth (1933-) belongs to the so-called second generation of Jewish-American writers. The members of this generation are the children of immigrants born on American soil and struggling for their own identity. In a racialized and multicultural context, they have tried to define themselves, i.e., to figure out who they really are. They grew up in a Jewish environment, living according to prescribed religious norms and dietary laws, studying the Torah and being continually reminded of their past. Roth, who grew up in Newark, N. J., had the following to say on the cultural environment in which he grew up "Highly Jewish neighborhood, which had been squeezed like some embattled little nation among ethnic rivals and antagonists, peoples equally proud, ambitious, and xenophobic, and equally baffled and exhilarated by the experience of being fused into a melting pot" (qtd. in Girgus 122). The pressure of two different worlds seems to have influenced these second generation Jewish-American writers. They have to develop their own identity which is no longer Jewish or American but rather Jewish-American. Frederick R. Karl speaks about a Jewish American literature that deals with "the enormous problems of acculturation and assimilation, and the radical questioning of the traditions and values of both cultures" (qtd. in Fried 63). In Roth's thinking, Jewishness is not the only accepted *modus vivendi*. He presents the wrestling of modern man to find his own identity and place in the world. The ghetto mentality present in his books is juxtaposed to the American drive for individual freedom. His heroes are no longer immigrant Jews struggling to accommodate themselves in an alien world and make a living. They are not peddlers or shop assistants but intellectuals, doctors and teachers. They are likely to attend the most prestigious universities and colleges, not only to do they master English but, in most cases, to get a degree in it. As Clement Greenberg contended

Jewish life in America has become, for reasons of security, so solidly, so rigidly, restrictedly and suffocatingly middle class that behaviour within it is a pattern from which personality can deviate in only a mechanical and hardly ever in a temperamental sense. It is a way of life that clings even to those who escape from it in their opinions and vocations. No people on earth are more correct, more staid, more provincial, more commonplace, more

inexperienced; none observe more strictly the letter of every code that is respectable; no people do so completely and habitually what is expected of them: doctor, lawyer, dentist, businessman, school teacher…(qtd. in Greenspan 200).

The old values kept on living but their meaning was lost. Financial prosperity and the American freedom had to reshape the values of the Jews. Roth felt that the rituals and traditions became simple exercises which had no meaning. He was the angry young man who could not help mimicking that way of life. He used the type figure of the schlemiel to show how the passive hero became the active one. He cannot stay still and rely on his belief in a God that let millions of Jews be killed. The schlemiel's deeply rooted religious faith is questioned by this new American one. The old concept had to undergo several changes so as to be able to represent perfectly the anxieties of the individual of the 1950s.

Roth's major thematic preoccupation has become the quest for a psychological identity and an intimate confession of the feelings elicited by this search. His questions are no longer concerned with his heritage, family and faith but rather with the condition of modern man, reiterated with increasing urgency by dozens of post-World War Two authors: Who I am? In his book *Reading Myself and Others* (1975) Roth claimed that one of his "continuing problems as a writer has been to find the means to be true to these seemingly inimical realms of experience that I am strongly attached to by temperament and training – the aggressive, the crude, and the obscene, at one extreme, and something of a good deal more subtle and, in every sense, refined, at the other" (82). He is first of all an American writer who happens to be of Jewish origin. Typically, his characters reflect a kind of Jewish insecurity and American ambivalence. In a broader sense, he presents the alienated condition of modern man. Roth's fictional characters are men and women "whose moorings have been cut, and who are swept away from their native shores and out to sea, sometimes on a tide of their own righteousness and resentment" (McDaniel 20).

He grew up in an environment where being Jew meant belonging to God's chosen people. Although he had to live in a liberal and democratic America, where the freedom of the individual was a frequently used term and a cherished right, his Jewishness prevented him from living his life as he wanted to. His parents tried to give him a traditional Jewish education where everything was defined and confined. Roth was severely criticized by his literary parents and by his co-religionists for presenting Jews as a vicious, immoral ethnic group, as if the problems they had with the Gentiles were not enough.

Some critics, like Irving Howe, claimed that Roth's themes were not Jewish themes any longer and this signified "the end of a tradition, the closing of an arc of American Jewish experience" (qtd. in McDaniel 24). On the other hand, Theodore Solotaroff had a very different opinion from the above-mentioned one

Roth is so obviously attached to Jewish life that the charge of his being anti-semitic or a "self-hater" is the more absurd. The directness of his attack against arrogance, smugness, finagling and acquisitiveness should not obscure the perfectly obvious fact that he does so flying a traditional Jewish banner of sentiment and humaneness and personal responsibility[…] (qtd. in McDaniel 24).

As Roth himself confessed in an interview:

I have always been far more pleased by my good fortune in being born a Jew than my critics may begin to imagine. It's a complicated, interesting, morally demanding, and very singular experience, and I like that. I find myself in the historic predicament of being Jewish, with all its implications. Who could ask for more? (qtd. in Girgus 121).

I think that critics will never reach a consensus regarding Philip Roth's literary achievements. But this does not prevent the readers from enjoying his books.

Now let me speak about the short story entitled "The Conversion of the Jews" (1959). The question of conversion has been around since Christianity appeared. Philip Roth borrows the term to speak about a conversion to the rights of American citizenship rather than to a specific religion. He uses the term to show the struggle of the individual to find his own personality which is no longer Jewish but Jewish-American.

The story was probably influenced by J. D. Salinger's fiction of rebellion, according to Ezra Greenspan. With Ozzie Freedman's character, he introduces a prototype of Alexander Portnoy, the hero of *Portnoy's Complaint* (1969). Ozzie is a thirteen-year-old Jewish boy who lives in the America of the 1950s. He is the perfect example of what the schlemiel has become. He cannot stand any longer for a nation or an ethnic group. He is no more the passive hero of the literary works aiming to guide people to God. He is the individual who has to find his own identity which is rather a mixture of Jewishness and residues of an American way of life. He lives in a traditional Jewish family where everything was defined and confined, but he has reached an age when he starts to question everything that he has heard or learnt.

The title of the short story is taken from Andrew Marvell's (1621-1678) poem "To His Coy Mistress" which was written in 1651-1652 and published in 1681:

Had we but World enough, and Time,
This coyness Lady were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long Loves Day.
Thou by the Indian Ganges side
Should'st Rubies find: I by the Tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood:
And you should if you please refuse
Till the Conversion of the Jews.

According to Christians, the conversion of the Jews will take place before the Last Judgment. We can read about it in Romans 11:25-26a: "I do not want you to be ignorant of this mystery, brothers, so that you may not be conceited: Israel has experienced a hardening in part until the full number of the Gentiles has come in. And so all Israel will be saved". We can notice the contradiction that exists between the line in the poem and the title of the short story. The line refers to eternity, while in the short story it signifies the beginning of a new era. A new period of assimilation into American culture started in the 1950s.

The main character of the story, Ozzie Freedman asks questions about his religion, bringing distress to his mother and his rabbi. He has arrived at a moment in his life when his consciousness filters all information and questions everything. Ozzie does not want to

challenge his mother and his teacher who in a way become one and the same person the oppressor. In other words they become the representatives of old world values opposed to the new world values represented by the protagonist. He says "Mamma, don't you see – you shouldn't hit me…You shouldn't hit me about God, Mamma. You should never hit anybody about God "(8). Ozzie's mother appears as a very powerful feminine force who tries to impose her religious belief on her son. She does not want to understand that her son can choose for himself in what to believe, she cannot force her religious belief on her child. This child who lives in a democratic and free country cannot accept to believe in something because he is told so.

His parents and grandparents grew up in small communities in Europe. But they do not live in these shtetls any longer. The environment has changed; they have arrived to the big faceless urban communities in which the formerly strong ties have become loose. Ozzie finds it hard to understand that people can be divided into Jews and Gentiles. He cannot understand his grandmother's words when she reads about a plane crash

Then there was the plane crash. Fifty-eight people had been killed in a plane crash at La Guardia. In studying a casualty list in the newspapers his mother had discovered among the list of those dead eight Jewish names (his grandmother had nine but she counted Miller as a Jewish name); because of the eight she said the plane crash was "a tragedy"(102).

The Rabbi tries to explain to Ozzie his grandmother's words by speaking about "cultural unity and some other things"(102). Ozzie feels that this is not the proper answer. It seems that he transcends his limitations and assumes the role of a questioning student whose understanding far surpasses that of his teachers. On another occasion, Rabbi Binder reminds him that he should read faster in Hebrew, but Ozzie explains to him that he wants to understand the words. For him, what he has to perform as a good, obedient Jew is not only a ritual; he wants to understand it also with his mind. It seems to Ozzie that many Jewish practices and traditions have become part of a ritual performed without having anything to do with God. He mentions Yakov Blotnik, the custodian of the school, who always mumbles some prayers "To Ozzie the mumbling had always seemed a monotonous, curious prayer; what made it curious was that Old Blotnik had been mumbling so steadily for so many years, Ozzie suspected he had memorized the prayers and forgotten all about God" (103-104). Tradition and rituals became more important than the individual. Ozzie struggles against becoming one individual who keeps repeating the prayers without being convinced about the existence of a God. Customs have become empty and he wants to fill them with value. He does not want to reject Judaism and Jewishness; he only shows that they need a few reforms. They have to adapt to the needs of the 20th century man, to satisfy the needs of the changed climate.

Rabbi Binder does not want to accept such changes. In a broader sense, he refuses assimilation into American culture. Rabbi Binder is the typical parochial Jew. He knows the rules and laws of Judaism, but this is not enough. He spends a lot of time on sorting out what is Jewish and what is non-Jewish. He does not understand the America of the 1950s. Ozzie's intentions are innocent. He does not want to challenge Rabbi Binder, but their confrontation cannot be avoided. Ozzie cannot accept the term "God's Chosen People" when the Declaration of Independence claims that all men are created equal.

On another occasion, Ozzie raised the question of the Immaculate Conception. Ozzie's mother has to come to the Hebrew school for the third time to speak with Rabbi Binder. Their

final confrontation is caused by the Rabbi, who, during free-discussion time, forces Ozzie to ask his questions. The result is Rabbi Binder's punching his nose. Then, Ozzie runs to the roof and locks the only door. The firemen appear and a crowd starts gathering under the roof. We can observe Roth's sense of humor in the way he depicts the firemen's running to and fro to catch Ozzie. The roles change now: Ozzie has the power, while the others- his mother, Rabbi Binder, the firemen- become his puppets: Ozzie, who a moment earlier hadn't been able to control his own body, started to feel the meaning of the word 'control': he felt Peace and he felt Power (107). The chain of power is reversed by the protagonist. He realizes that he can ask these agents anything he wants. He even makes them kneel down as Gentiles do when they pray. He is like a commander who makes people say, first individually and then together, that God can do anything and He could make a child without intercourse. His final request is that they have to promise, his mother and Rabbi Binder, that, in the future, they will never hit anybody in the name of God. His mission accomplished he can come down. Roth affirms the individual's freedom to choose how much to assimilate or what to believe regarding his religion. Ozzie struggles for a sense of self and, in a way, he gets his Bar Mitzvah on the roof of the Hebrew School. Rabbi Binder has to accept that these two religions – Christianity and Judaism – exist in the same universe of discourse. His moral explorations are limited to Jewishness, but in the America of the 1950s this cannot be taken as a *modus vivendi.*

"The Conversion of the Jews" has often been labeled as the example of Jewish self-hatred which, in my opinion, is not true. I agree with Baumgarten, who contends that the story "shows the intertwining of religion, politics and ethnicity" (qtd. in Baumgarten and Gottfried 47).

As Ozzie's last name – Freedman – suggests, he only wants to be free to think and to believe what he wants. As Irving and Harriet Deer insightfully said "what has been violated in him is not so much his logic as his sense that as an individual he has the right to ask questions, even of religion. He is protesting his individuality rather than his theology" (qtd. in McDaniel 54).

Works Cited

Baumgarten, Murray and Barbara Gottfried. *Understanding Philip Roth.* South Carolina: South Carolina UP, 1990.

Chametzky, Jules et al. *Jewish American Literature: A Norton Anthology.* New York and London: W. W. Norton & Company, 2001.

Elliott, Emory gen.ed. *The Columbia History of the American Novel.* New York: Columbia UP, 1991.

Fried, Lewis ed.-in-Chief. *Handbook of American-Jewish Literature. An Analytical Guide to Topics, Themes, and Sources.* Westport, Connecticut: Greenwood P, 1988.

Girgus, Sam B. *The New Covenant: Jewish Writers and the American Idea.* Chapel Hill and London: U of North Carolina P, 1984.

Greenspan, Ezra. *The Schlemiel Comes to America.* Metuchen, NJ: Scarecrow P, 1983.

Holy Bible, The Authorised (King James) Version. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Karl, Frederick R.. *American Fictions 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation.* New York: Harper and Row Publishers, 1983.

Marvell, Andrew. *Complete Poetry.* London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1984.

McDaniel, John. *The Fiction of Philip Roth.* Haddonfield, N.J.: Haddonfield House, 1974.

Pinsker, Sanford. *Jewish-American Fiction, 1917-1987*. New York: Twayne, 1992.

Roth, Philip. *Goodbye Columbus.* New York: Bantam Book, 1959.

Roth, Philip. *Reading Myself and Others.* New York: Farrar, 1975.

Wirth-Nesher, Hana and Michael P. Kramer eds. *The Cambridge Companion to Jewish American Literature.* Cambridge: Cambridge UP, 2003.

PATRICK MODIANO OU L'IDENTITE RETROACTIVE

Simona Modreanu, Prof., PhD. And Liliana Foșalău, Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: A contradictory figure, often being read as a provocative Jewish writer, Patrick Modiano conducts a personal ambiguous struggle against/for oblivion. In short, limpid and very elegant sentences, he returns the same topics again and again, simply because these topics cannot be exhausted. Creating a unique cartography of Paris, delineated by memory and evoking restlessly a city forever changed by the upheaval of World War II, the writer chooses narratives, solipsist autofictions focused on the problematic construction of personal identity. From one novel to another, Modiano's literary "I" becomes less singular and paradoxically less defining. Both obvious ans misleading, Modiano's narrative masks point towards a persona behind the glass.

Keywords: identity, subjectivity, memory, ambiguity

«Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir.» (René Char)

1. L'art de la mémoire

D'après le testament de M.Nobel, le célèbre prix récompense un écrivain « qui a fait la preuve d'un puissant idéal ». Mais est-ce d'un idéal qu'il s'agit lorsque l'on entonne inlassablement la mélopée de l'oubli et de l'identité fracturée ? Patrick Modiano, réputé pour son relativisme, n'est néanmoins pas un auteur engagé. Il montre sans cesse les ambiguïtés et les complexités des situations dépeintes et prend soin de ne pas passer pour un historien, même si ses romans ont une portée historique. Il n'exprime pas de jugement définitif, encore moins radical, dans ces textes dont le parfum d'inachèvement et l'empreinte stylistique unique justifient l'argument du comité Nobel, qui a souhaité honorer « l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation ». Le secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, Peter Englund, va plus loin encore, qualifiant l'auteur de « Marcel Proust de notre temps », car il a su créer « *un univers fantastique, [où] ses livres se répondent les uns aux autres»* !

Et répondent intertextuellement, baignant dans ce fluide qui alimente toutes les consciences créatrices, à d'autres grands textes des lettres françaises. Le roman *Place de l'Etoile*, par exemple, débute par un pastiche des écrits antisémites de Céline, alternant parodie et provocation, humour discret et charges acides :

Il espéraient un nouveau Marcel Proust, un youtre dégrossi au contact de leur culture, une musique douce, mais ils ont été assourdis par des tam-tams menaçants. Maintenant, ils savent à quoi s'en tenir sur mon compte. Je peux mourir tranquille. (…) Tous ces Français avaient une affection démesurée pour les putains qui écrivent leurs mémoires, les poètes pédérastes, les maquereaux arabes, les nègres camés et les juifs provocateurs. Décidément il n'y avait plus de morale. Le juif était une marchandise prisée, on nous respectait trop. Je

pouvais entrer à Saint-Cyr et devenir le maréchal Schlemilovitch : l'affaire Dreyfus ne recommencera pas. (Modiano, 1968 : 50)

La figure du père y est romanesque en raison même de son ambiguïté : Juif collabo ou Juif persécuté ? Schlemilovitch fait preuve d'une rare érudition. Apatrides, Schlemilovitch et le narrateur ressemblent étrangement à l'auteur, fils d'immigrés : « Je ne suis pas un enfant de ce pays. Je n'ai pas connu les grand-mères qui vous préparent des confitures, ni les portraits de famille, ni le catéchisme. » Ce qui illustre de façon poignante la recherche de l'identité qui reste la question fondamentale de ce premier roman, comme de tous ceux qui vont suivre. L'identité qui effraie le narrateur et trouble le lecteur par l'attrait quasi fantomatique exercé.

2. La parole de l'oubli

Nous voici donc devant trente romans et récits, depuis *La Place de l'Etoile* (1968) jusqu'à son tout dernier, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (paru le 2 octobre), en passant par *Rue des boutiques obscures* (1978), qui sont tous une quête du passé. En 1974, il a écrit, avec le cinéaste Louis Malle, le scénario d'un film à succès, *Lacombe Lucien*, l'histoire d'un adolescent tenté par l'héroïsme, et qui plonge dans la collaboration dans la France de 1944. Il est également l'auteur d'autres scénarios, ainsi que d'un essai avec Catherine Deneuve sur la sœur tôt disparue de l'actrice, François Dorléac. Juré en 2000 du Festival de Cannes, il a aussi écrit des paroles de chansons, comme *Etonnez-moi Benoît !*, interprétée par Françoise Hardy, et publié un entretien avec l'essayiste Emmanuel Berl. Il obtient en 1972 le Grand Prix du roman de l'Académie française pour *Les Boulevards de ceinture*, le Goncourt en 1978 avec *Rue des boutiques obscures* et le Grand Prix national des lettres pour l'ensemble de son œuvre en 1996. Patrick Modiano est traduit en quelque 36 langues.

L'écrivain n'a cessé d'inventorier à la fois une géographie mentale des régions de l'inconscient, hanté par les fantômes de la mémoire, tout comme il arpente inlassablement un Paris dévasté par les hommes et le temps. Ayant comme noyau **l'oubli**, les romans de Modiano tournent autour d'un manque, d'un mystère insoluble, d'une reconstitution qui échappe toujours, d'un puzzle dont la dernière pièce ne se remettra jamais en place. A longer ses textes comme on longe les rives de la Seine, on a presque l'impression que l'auteur écrit moins pour se souvenir que pour oublier, comme si la mémoire entièrement recouvrée lui faisait peur, comme si le brouillard identitaire était, en fin de compte, plus rassurant qu'un contour précis mais traumatisant. L'enfant malaimé, abandonné par les parents de pension en internat, déchiré par la mort de son frère de 10 ans, qui se languit de l'amour de sa mère et du respect de son père, se cherche sous les traits de l'adulte égaré sans vraiment souhaiter se voir en pleine lumière. Le masque de l'ombre est bien plus confortable, mais la soif n'est jamais étanchée.

Place de l'Etoile a beaucoup plu à Raymond Queneau et sera publié en 1968, le sauvant peut-être d'une existence effilochée de fantôme errant. Depuis, les fantômes sont passés dans les livres, sous formes de personnages évanescents, évaporés, inquiétants :

C'est la même personne qui revient de roman en roman, mais de façon fantomatique, pas parce que j'aime les êtres éthérés, mais comme une photo qui aurait été rongée par l'oubli. C'est l'oubli qui est le fond du problème, pas la mémoire. On peut avoir été très intime avec quelqu'un, des années après, cette personne apparaît comme rongée, avec des pans entiers manquant dans votre mémoire. Ce sont ces fragments d'oubli qui me fascinent. (entretien avec Nelly Kapriélian, Les Inrocks, 9sept.2012)

Et ces fragments de l'oubli chez Modiano sont les mots, les seuls fils qui permettent de suivre les traces des êtres et des lieux sans (trop) se perdre soi-même. Le mot juste fait passer de l'autre côté du miroir pour essayer de revivre en bien ce qu'on a mal vécu une fois. Une parole rédemptrice donc, qui répare le temps perdu. Mais le voyage en sens inverse n'est pas toujours possible ; derrière le tain du miroir l'ombre hésite souvent à revenir vers la lumière. Tout le jeu de Modiano se tient dans ces va-et-vient douloureux.

Cette recherche constante et itérative de l'identité par tous les moyens possibles force l'admiration, et la compassion, sans pour autant pouvoir écarter une sorte de disconfort trouble devant une obstination un tantinet pathologique. La simplicité apparente absorbe et tisse une toile brumeuse au milieu de laquelle se tapit une mémoire récalcitrante, prête à dévorer chaque souvenir, à en filtrer d'autres, à en inventer, au besoin.

Avec *Rue des Boutiques obscures* (1978), la langue et le style de Modiano entre de plein pied et même de façon magistrale, en littérature. Son écriture vertigineuse donne le tournis, mais le plaisir du texte s'y glisse déjà :

La rue était déserte et plus sombre que lorsque j'étais entré dans l'immeuble. L'agent de police se tenait toujours en faction sur le trottoir d'en face. […] Alors, une sorte de déclic s'est produit en moi. La vue qui s'offrait de cette chambre me causait un sentiment d'inquiétude, une appréhension que j'avais déjà connus. Ces façades, cette rue déserte, ces silhouettes en faction dans le crépuscule me troublaient de la même manière insidieuse qu'une chanson ou un parfum jadis familiers. Et j'étais sûr que, souvent, à la même heure, je m'étais tenu là, immobile, à guetter, sans faire le moindre geste, et sans même oser allumer une lampe. (p.122)

La conscience du moi, le rapport à autrui (ou son absence), la perception du temps, la mémoire fuyante forment les névroses phobiques des héros modianesques. La solitude est leur lot quotidien ainsi que l'errance à la recherche d'une identité problématique. Omniprésente et fantomatique, la présence du père hante fréquemment les pages. Les questions ontologiques assaillent – jusqu'au point de non retour – les narrateurs obsédés par la mort, la leur, celle de proches ou de parfaits inconnus.

3. Le biographe des anonymes

D'un livre à l'autre, on a la sensation de lire le même ouvrage. Dans *Un pedigree*, Modiano écrit :

À part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapportera ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitae, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. Je n'ai rien à confesser ni à élucider et je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience. Au contraire, plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais de l'intérêt. Et même, j'essayais de trouver du mystère à ce qui n'en avait aucun. Les événements que j'évoquerai jusqu'à ma vingt et unième année, je les ai vécus en transparence – ce procédé qui consiste à faire effiler en arrière-plan des paysages, alors que les acteurs restent immobiles sur un plateau de studio. Je voudrais traduire cette impression que beaucoup d'autres ont ressentie avant moi : tout défilait en transparence et je ne pouvais pas encore vivre ma vie ». (2005 : 44)

Une impression que le lecteur retrouve dans tous les livres, confronté à la recherche d'une identité fuyante comme toujours vécue de l'extérieur dans l'absence d'un soutien parental jamais défini explicitement. Bien au contraire, Modiano se retient, comme il l'écrit, de noter la dureté de ses parents à son égard et le manque d'amour dans son enfance :

Jamais je n'ai pu me confier à elle [sa mère] ni lui demander une aide quelconque. Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation puérile d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir, à cause de sa dureté et de son inconséquence. Je me tais. Et je lui pardonne. »

La cruauté, voulue ou inconsciente, de ses parents est à la racine de son écriture, un refuge pour échapper au souvenir tout en le choyant, en le reformant, comme lorsqu'adolescent, il s'échappait tard dans la nuit, dans le quartier de Grenelle, en suivant les petites rues au hasard, après avoir modifié la date de naissance sur son passeport, afin d'avoir l'âge de la majorité aux yeux des policiers qui faisaient souvent des contrôles à l'époque. Ce simple détail est significatif d'une quête intermittente, d'un besoin d'autofiction aussi intimement constitutif de l'être que celui de prospection inquisitoriale à la recherche de son moi fuyant.

Qu'est-ce qu'on aime dans les textes de Patrick Modiano? C'est ce ton, cette ambiance indéfinissable qui n'appartient qu'à lui: on commence à lire, et on se laisse prendre. Dès les premières lignes s'installent une vie, un décor, des interrogations. Nous voilà embarqués dans une histoire avec ce narrateur hésitant, à la mémoire à la fois précise et trouble, sur les pas de ces destins cabossés. C'est une musique, parfois décriée, mais c'est Modiano.

Dans *Chien de printemps* (1993), le personnage est un photographe qui semble avoir existé mais que Modiano a inventé: après avoir connu une certaine notoriété, Francis Jansen prend la soudaine décision de tout abandonner pour partir au Mexique. Il laisse au narrateur toutes ses photos - comme la marque de son passage. Le jeune homme n'en fait rien. Ce n'est que des dizaines d'années plus tard, en retrouvant un cliché, qu'il replonge dans ces archives. «Il a quitté la France au mois de juin 1964, et j'écris ces lignes en avril 1992 (…). Son souvenir était resté en hibernation et voilà qu'il ressurgit au début de ce printemps de 1992.» C'est, bien sûr, l'un des thèmes majeurs de Modiano : la quête d'un homme, d'un parcours, d'une destinée à travers des photos, des papiers d'identité, des documents administratifs, des annuaires téléphoniques… Ou comment reconstituer un puzzle dont on n'est pas sûr que toutes les pièces existent.

On ne sait pas par quelle magie l'auteur arrive à créer cette atmosphère chargée de mystère et de mélancolie, captivante et exaspérante à la fois. Il réussit surtout à mettre un peu de lumière sur des anonymes qu'il nous rend si attachants. On retrouve tout cela dans le roman *Dans le café de la jeunesse perdue*, 2007 (Modiano, c'est aussi des titres, qui parfois se ressemblent). Nous sommes à Paris, dans les années 1960. Une jeune femme disparaît. On ne sait pas grand-chose d'elle, si ce n'est son surnom: Louki. Comme d'autres personnes désœuvrées, elle se retrouvait dans ce Café de la Jeunesse Perdue, près du carrefour de l'Odéon. Mais qui était-elle? Afin de brosser son portrait, Patrick Modiano laisse la parole à des hommes qui l'ont croisée et, finalement, si peu connue: un détective privé, un étudiant, un romancier en herbe et le mari de cette jeune femme. Chacun ne possède que des fragments de la vie de Louki, y compris son mari qu'elle n'a jamais appelé autrement que «Jean-Pierre Choureau».

C'est l'œuvre même de Modiano: il est le biographe méticuleux des anonymes, l'agent de recherche de personnes disparues sans laisser de traces, ou si peu. L'écrivain travaille

justement sur ce «si peu»: la date et le lieu de naissance, un permis de conduire, un carnet de chèques, «je notais tous ces détails qui sont souvent les seuls à témoigner du passage d'un vivant sur terre», explique le détective, qui livre en même temps le mode d'emploi du romancier. Et ajoute: «Avant tout, déterminer avec le plus d'exactitude possible les itinéraires que suivent les gens, pour mieux les comprendre.» Ou, encore «reconnaître les lieux sans entrer tout de suite dans le vif du sujet». Dans cette quête, on ne rencontre souvent que des silences - «Nous vivons à la merci de certains silences», dit-il, des attentes répétées, pas de travail régulier, pas de domicile fixe, des identités brouillées, des hôtels, des amis de passage: rien sur quoi se fixer. Et c'est tout le mérite de l'écrivain que de nous donner à lire la vie de ces inconnus.

Dans une étude de *La Ronde de nuit* (1969), Bruno Doucey soulignait que l'écriture de Modiano est une seconde chance pour ses personnages: «Elle offre à celui qui n'est rien la possibilité d'exister enfin et d'accéder à son humanité.» Oui, le romancier redonne vie à des gens perdus ; il cherche à les «sauver de l'oubli» et y parvient admirablement. Et l'académie suédoise vient de le couronner pour tout ce travail entamé en 1968 et qu'il n'a jamais cessé de remettre sur l'ouvrage, roman après roman.

4. Le « je » musical et inaccompli

Modiano, c'est une voix, l'une des plus belles de la littérature française, une musique donc, accompagnée de mots simples et de nombreux silences. Des silences eux-même répétitifs, étranges, brumeux. Dans une interview accordée à Sylvain Bourmeau (« Libération », mai 2013), l'auteur se confesse :

Quand je suis obligé de relire pour corriger des fautes, j'ai une impression bizarre : je m'aperçois qu'inconsciemment j'ai répété les mêmes choses à travers beaucoup de livres. Et ces choses qui reviennent de manière identique, ces espèces d'automatismes, parfois les mêmes phrases forment comme un réseau et donnent une impression étrange, comme le produit d'une sorte d'amnésie. Mais vous avez raison : chaque fois j'ai l'impression d'essayer quelque chose de nouveau. Beaucoup de gens trouvent que c'est la même chose, mais moi j'ai le sentiment d'être débarrassé de quelque chose, d'avoir déblayé pour pouvoir m'y remettre. Il y a un mouvement.

Un mouvement en spirale, qui entraine dans son tourbillon le héros modianesque, ce solitaire, désincarné, désamarré du monde, abandonné à soi-même. Une souffrance, dont l'écrivain lui-même a subi les affres et qu'il raconte, d'une façon ou d'une autre, dans tous ses textes. Il est extraordinaire de voir que même à cet âge, même après toute cette longue et difficile exploration de la mémoire, le romancier se confronte à la même identité fuyante, ou plurielle, qu'il a essayé de figer toute sa vie.

Vivre et donc écrire, s'agissant de Patrick Modiano, se joue en effet dans l'obstination de la mémoire. Pour l'écrivain, la mémoire est une contrée accidentée, fragmentée, jamais tout à fait sûre, toujours à revisiter. Car tout livre terminé n'est qu'une sorte de reflet magnétique d'un livre virtuel et inabouti. Le « je » modianesque procède d'un sentiment d'inaccomplissement. Il est d'abord un territoire intérieur: c'est l'inacomplissement de sa propre histoire, celle de son enfance et de sa jeunesse, que le romancier ne cesse de scruter. Il tente inlassablement de résoudre l'énigme de ses origines, sans y parvenir tout à fait, car subsiste toujours un indéchiffrable noyau.

Pratiquement tous ses textes, dont le dernier, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), reviennent sur son enfance et son adolescence déchirée, sans éclairer tout à fait ce qui, à lui-même, demeure obscur. C'est cette obscurité, cette quête d'une vérité définitive sur soi qui est le moteur de l'écriture, une écriture rythmée autour du noyau de la subjectivité cassée. Ses personnages évoluent à mi-chemin entre deux mondes, entre ombre et lumière, vie publique et destin rêvé ; plus il éclaire le passé, plus il l'obscurcit ; et plus il vieillit, plus il rajeunit. Modiano écrit donc dans le flou, dans l'incertain, dans l'inquiétude, dans un sentiment de précarité, qui n'est cependant pas tragique, car si le brouillard obnubile les traits et empêche le bonheur de s'asseoir au fondement de l'être, il est tout aussi dissolvant pour le malheur, seule la musique polyphonique de l'âme pouvant rendre compte de ce désenchantement. C'est seulement d'une vertigineuse et poignante mélancolie.

Parce qu'il y a toujours une espèce de «je», et que ce n'est pas un «je» d'introspection, mais le «je» d'une voix. C'est plus facile ainsi d'introduire un rythme, comme une inflexion de voix. Mes phrases doivent être trouées de silence. Ce n'est donc pas vocal au sens des sermons de Bossuet, avec des périodes, des phrases très construites, avec des propositions relatives, etc. Il s'agit plutôt de trouver des choses qui s'arrêtent de manière abrupte, comme des suspens. Quand je dis musical, c'est plutôt un rythme que quelque chose de continu. (avec Sylvain Bourmeau,« Libération », mai 2013)

L'œuvre de Patrick Modiano est un jeu de piste permanent, où rien n'est laissé au hasard. Cette quête incessante, qu'il juge vaine, produit pourtant, après celle de Proust, l'une des plus fascinantes et obsessionnelles recherches du temps perdu.

Simona Modreanu

Bibliographie

BENIAMINO Michel, *La Francophonie littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

COMBE Dominique, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.

GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GRANJEAN, Pernette (sous la dir.), *Construction identitaire et espace*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des* Cultural Studies, Paris, Ed. Amsterdam, 2008.

MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

Corpus de textes de Patrick Modiano (Paris, Gallimard) :

- 1968 : *La Place de l'Étoile*
- 1969 : *La Ronde de nuit*
- 1972 : *Les Boulevards de ceinture*
- 1978 : *Rue des Boutiques obscures*
- 1985 : *Quartier perdu*
- 1990 : *Voyage de noces*

- 1993 : *Chien de printemps*
- 1996 : *Du plus loin de l'oubli*
- 1997 : *Dora Bruder*
- 2005 : *Un pedigree*
- 2007 : *Dans le café de la jeunesse perdue*
- 2014 : *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*

CONSIDERATIONS ON WATER SYMBOLISM AND SPIRITUAL REBIRTH IN MIRCEA ELIADE'S FANTASTIC SHORT STORIES

Rodica Brad, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: For Eliade, poetic dreams and images are an extension of sacred symbolism and of archaic mythologies, often connected with water's image and of other primordial cosmic elements. The scholar and mythological Eliade has been deeply preoccupied with water symbolism and his works, i.e. Images and symbols, Notes on water symbolism, Treaty of religion history, Aspects of the myth, fully prove these preoccupations concerning theoretical symbolism. The fantastic literature resumes these aspects in the field of creation and insists mostly on the spiritual demarche of the hero's initiation, which leads to a spiritual wake up, to a regeneration and even to a life restoration at a superior level, which results from the meeting with the sacred, considered to be in fact the real by excellence. Present in all cosmogonies, anthropologies or the apocalypse, the water is the source of life, germinated and protective and having the force to purify and to regenerate. Being sacred because it takes part in the primary fund, the water intensifies the vital potential, by regenerating and permitting the rebirth of both spirit and sense. In the fantastic short stories, the water is the symbol of the being's purification and reconstruction, center of ego's regeneration and reconstruction. In various fantastic short stories, the heroes' limit experiences correspond with some equivalent attempts of some rebirth and beginning moments of a new existence, and the instructional testing has a cathartic function, which means re-renewal, rebirth, and reconstruction.

Keywords: water, dream, rebirth, wake up, regeneration, instructional testing, sacred, fantastic

Dans l`univers imaginaire des écrits littéraires d`Eliade l`eau participe au message de la création et témoigne de la réintégration de l`être humain dans l`unité originaire, archétypale. Dans la vision d`Eliade il y a une correspondance entre les niveaux cosmiques et les structures de la conscience humaine qui s`actualisent pour donner sens à la vie et au destin de l`homme. L`existence en harmonie avec les éléments du monde créé est l`expression de la création, de la réintégration de l`homme dans la dimension du temps circulaire *mysteriumtremendum* .

Mircea Eliade croit avec conviction au rapprochement nécessaire à faire entre la littérature et les mythes. Ce rapport représente une constante universelle de l`âme humaine qui se manifeste àtravers l`imagination symbolique dont la fonction essentielle est d`unifier tous les aspects de la réalité au plan spirituel. L`imagination symbolique est une force spirituelle réelle, fondatrice de la modalité anthropologique d`une société „qui détermine de manière majeure la nature, l`organisation, les structures et l`évolution d`une société et qui explique la diversité des cultures et des peuples du monde."[1] La tendance instinctive d`unification des

[1]**Mircea Eliade *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, coll. poche, p. 214.**

niveaux „est spécifique à la conscience humaine qui, dans toutes les sociétés et depuis toujours a produit et continue de produire des systèmes de type religieux, y compris dans les sociétés désacralisées du monde moderne.”[2]

Dans la littérature fantastique d`Eliade la coïncidence entre *esse* si *non esse* s`actualise dans la distinction sacré/profane et surtout dans les représentations littéraires de la théorie de l`incognoscibilité du mystère. Au moment de grâce dans lequel se produit la mystérieuse coïncidence entre le plan sacré et celui profane, l`homme a la chance de voir et de comprendre le sens de sa destinée et de s`intégrer dans le mystère de l`existence. L`homme total vers lequel tend l`humanité d`Eliade entre ainsi dans la dimension du présent éternel, se détache des aspects manifestes de la conscience universelle et actualise la création, en harmonisant l`extension infinie et la résorption des formes de la vie.

Pour Sabina Fânaru, chez Mircea Eliade les entités homologues de l`archétype sont : les moments de l`origine (centre, omphalos, œil, miroir), les moments de l`expansion (hiérophanie, image, forme, langue), les véhicules de l`autoreprésentation (le symbole, le signe, le mot et la langue) et les véhicules de signification de l`existence de l`homme dans l`espace culturel traditionnel représenté par sacré, religion, imaginaire et nouvel imaginaire. Sabina Fânaru est d`avis que, chez Mircea Eliade, l`archétype religieux est en continuelle auto régénération et que sa représentation ne suppose pas seulement l`actualisation d`un moment originaire génétique (réversion), mais aussi la recréation dans l`absolu (répétition) d`un chronotope autogénétique.[3]Pareil à un miroir qui produit et qui capte des formes dont les actualisations se réalisent à l`aide des répétitions, l`homme désacralisé projette les symboles et les signes, les hiérophanies et les images dans ses nostalgies, ses rituels et ses rêves. Le renouvellement et la renaissance équivalent au retourà l` origine, à la rupture de l`espace par une multitude de centres et par l`encrage du présent sacré dans le présent historique. [4]Pareil au symbole, l`archétype sacré a, dans la vision de Mircea Eliade, une fonction ontologique qui s`accomplit par laré création et le réinvestissement de la réalité avec du sens[5]. Ce processus suscite la fonction sotériologique de l`archétype qui ne se réduit pas à fairesortir l`homme du présent ou à la reconnaissance d`un modèle apriori, mais suppose la régénération par la liberté de l`esprit.

Un aspect de toute première importance concernant les symboles chez Mircea Eliade est leur caractère systémique et structurel. Tels les mythes, les symboles ont la capacité de constituer un univers cohérent, par la symbolisation en cascades. Nous sommes en présence d`un univers imaginaire qui s`organise selon une logique propre, illustrant la modalité visionnaire de la création littéraire. La création suppose des morts et de renaissances successives par lesquelles l`être humain harmonise les structures de sa conscience, se libérant de l`individualité et faisant l`expérience de la participation à une totalité dynamique du monde créé qu`il transcende par cet acte même. C`est pourquoi ces nouvelles écrites à l`entre deux-guerres sont des nouvelles du retour et de la réintégration, du renouvellement et de la régénération, elles s`adressent à tous les niveaux de la conscience, voilant le mystère des événements apparemment insignifiants qui éveillent l`être et le font chercher la voie de la réalité ultime. Eliade lui-même déclare avoir découvert la signification ontologique de la narration qui l`a fait créer son propre concept de fantastique et réfléchir au rôle de la littérature fantastique aux temps postmodernes. Il s`agit aussi, en fait, d`une fascinante interaction des niveaux de la conscience de l`écrivain lui-même. Par les mythes et l`histoire des religions, Eliade revient au tracé initiatique à travers des contes qui parlent de l`unification du Logos avec la Vie.

---

[2]*Ibidem.*
[3]Sabina Fânaru *Eliade prin Eliade*, ed. Univers, Bucureşti, 2003, deuxieme edition, coll. Studii, p.14.
[4] Cf. Mircea Eliade *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, coll. Folio Essais, p.67.
[5] Mircea Eliade *Le Mythe de l`éternel retour,* Paris, Gallimard, coll.Folio Essais, 2001, p. 72

Dans la prose fantastique de Mircea Eliade l`eau contient le principe de la création et permet justement ce jeu de l`imagination autour de cet axe mythico-symbolique qui le structure donnant à la fois la note specifique à cette prose.Dans les contes fantastiques, le mythographe Eliade,présent dans l`écriture de l`œuvre de fiction, disperse des signes qui troublent la conscience et dont la finalité est de récupérer la dimension transcendante. L`intérieur qui tend à absorber l`extérieur pour en former une unité reflète le paradoxe de la rencontre des contraires, *coincidentia oppositorum,* dont la manifestation est capable de nous montrer la voie et de nous permettre de refaire l`équilibre originaire.En écrivant *Le Serpent* en 1937, Eliade explique pour lui-même et pour ses lecteurs l`information et surtout les conséquences littéraires de la théorie de l`incognoscibilité du miracle. Progressivement, par tout signe susceptible de renvoyer au camouflage du sacré dans le profane, la consciences`éveille et veille pour pouvoir déchiffrer les significations de la vie par le biais de la révélation. Il y a dans l`œuvre fantastique de Mircea Eliade tout un substrat livresque ou même scientiste du fantastique. Dans *Le Serpent*, ce substrat est tout le temps présent, formant le schéma du conte où la clé de l`interprétation nous est offerte par le personnage principal Andronic : «Vous savez combien de symboles sont liés au serpent dans la croyance de tous les peuples ?»[6]. Cette référence aux études d`histoire des religions, à ses propres études nous amène à un effort continu qui vise finalement le décodage de l`herméneutique d`Eliade.

Le cadre de la plupart des nouvelles est placé dans l`espace roumain, celui qu`il a quitté, et auquel il aporté une nostalgie inassouvie.

Le fantastique est défini semblablement à l`esprit de la définition du fantastique donnée par Soloviev. Matei Călinescu observait de son coté que, dans l`univers imaginaire créé par Eliade, dans la narration mythique, il n`y a pas de confrontation entre les deux types de causalité et que la nouvelle mythique met en lumière la capacité de la conscience humaine de structurer la réalité.[7] Il y a une solidarité mystérieuse entre le micro et le macrocosme, entre la vie intérieure de l`homme et le labyrinthe du monde dont les symboles ont la mission d`éveiller l`esprit, de l`aider à voir au-delà des apparences la transparence du monde.

La nouvelle *Pe Strada Mântuleasa* (*Le vieil homme et l`officier*) présente peut être la dimension métaphysique et spirituelle la plus prégnante. La nouvelle configure une autre réalité, un univers imaginaire ouvert au jeu infini des possibilités, à la recherche toujours renouvelée du modèle salutaire. Les polarités réel /irréel se trouvent et se préservent en équilibre dynamique. Dans ce conte, le héros Iozi s`évade, sort de la réalité en plongeant dans l`eau d`une cave. En réalité, par sa disparition, nous comprenons qu`il a passé dans le monde d`au-delà. Une autre idée nous est aussi suggérée, proposant une grille de lecture dans le sens d`une épreuve initiatiqueet nous devinons que le héros se cache dans l`eau pour s`évader en vue d`une nouvelle existence. Mais une autre lecture, idéologique cette fois-ci, reste possible et s`impose peut être également. L`idée en serait que l`eau délimite un espace infesté par le communisme dont on ne peut se sauver que par le retour *ab initio,* ça veut dire par dissolution et renaissance. La disparition de Iozi dans les eaux des caves, Darvari Petru qui est lui aussi « au milieu des choses » à force de connaitre l`échappatoire vers le monde d`au-delà, Lixandru qui est enclin à découvrir des structures archétypales sur la base desquelles cherche d`actualiser de nouvelles créations, tous ces héros semblent être initiés en des degrésdifférents dans un ordre d`existence qui n`est pas évident, mais qui semble être essentiel et dont l`importance est devinée par les enquêteursqui restent opaques a ce genre de choses, faute d`initiation. Si Fărâmă est le personnage-mythe, créateur de l`histoire, Borza, son ancien élève, montre la complexité des correspondances entre les structures de la conscience et les éléments du monde créé. En effet, Lixandru et Borza sont des poètes qui s`évadent du réel par

[6] Mircea Eliade *Le Serpent* in vol. *La Ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură. 1969, p. 211.
[7]Cf. Matei Călinescu *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade Amintiri, lecturi, reflecţii,* Iaşi, Ed. Polirom, 2000, deuxieme édition.

l`imagination etqui, au plan réel, plongent eux aussi dans les eaux de la cave. Cet espace ténébreux correspond à un monde de ténèbres et semble être une sorte de synthèse de l`univers entier, permettant l`entrée dans un nouvel ordre d`existence. Nous pourrions même affirmer que cet espace aquatique souterrain représente un espace total de l`expérience du sacré dans lequel s`accumulent les signes. Chaque enfant plonge dans l`eau, reçoit la lumière de l`autre monde et revient à la surface pour raconter aux autres la luxuriance de la grotte souterraine. Seul Iozi, connaisseur d`une langue consacrée à la vie religieuse embrasse ses amis et disparaît dans la profondeur des eux qui le mènent vers le monde d`au-delà. Son corps est introuvable pour ceux qui le cherchent, autrement dit, il est introuvable au plan de l`histoire d`où il a été absorbé. Il est bien possible qu`il s`agisse alors de cette ancienne épiphanie d`une condition humaine glorieuse et absolue. Comme Lixandru explique à Fărâmă, Iozi,, continue de vivre mais pas ici et sous la terre non plus, ça veut dire sous nos pieds." Cependant c`est d`abord sous terre qu`on doit chercher les signes, là où peut se produire le miracle de la libération de la matière.Le jeu à l`arc dont parle Fărâmă, pratiqué par Lixandru nous fait plonger en pleine magie. La flèche de Lixandru qui s`élève vers le ciel et ne tombe plus équivaut au salut d`un espace concentrationnaire, à lapénétration au monde libre en venant du camp communiste, salut qui était envisagé, nous semble-t-il, par l`écrivain lui-même. L`épisode est étonnant pour tous et les enfants cherchent en vain de nouvelles possibilités d`accès au monde invisible. La grotte est le lieu où l`on retrouve les origines, tombe et utérus à la fois, lieu initiatique qui imite l`état embryonnaire de l`être, retour aux origines et cadre de récupération de la mémoire éternelle.Eliade montre que la tradition du retirement dans une grotte est un rituel iranien qui s`est répandu à tous les peuples indo européens. Quant à lui, Eliade affirmait même qu`il voulait se retirer dans une grotte au Himalaya. Pour Doina Ruşti, la grotte est « un univers en miniature représentant l`autre monde et à la fois l`univers entier»[8]. Elle n`est pas seulement un lieu ténébreux et souterrain, mais, comme Eliade le dit lui-même « un espace sacré et finalement total, constituant un univers en soi » [9] C`est pourquoi elle confère des puissances régénératrices, marquant la sortie du temps historique ou le retour *in illo tempore*.

Dans la nouvelle, Oana est un personnage hors du commun, dont la stature et le caractère rappellent des ancêtres mythiques.Son rôle, semble-t-il, est de dire que l`homme est solidaire avec la totalité du monde créé. Son rêve actualise un mode d`existence total, au-delà de l`histoire, sur un terrain situé au cœur même du monde, plein de splendeur et d`éclat :«Il me semblait, a commencé Oana, que je nageais dans le Danube, mais je nageais en amont de l`eau, jusqu`au moment où je suis arrivée après je ne sais plus combien de temps, à la source, ça veut dire à la source du Danube. Et là, je me suis retrouvée en descendant sous la terre et débouchant dans une grotte immense, brillante, dont les murs était pavés avec des pierres précieuses et illuminés par des milliers de bougies. »Il s`agit, commentons-nous, de l`expérience du retour à la source primordiale de toutes les formes du monde.

Un autre personnage mystérieux est le boyard Calomfir, le mari de la belle Arghira. Dans l`espoir de guérir sa femme aveugle, Calomfir construit un laboratoire dans la cave, mais cet espace est englouti par les eaux. La signification en est que le passage vers le monde ensorcelé des profondeurs ne saurait être trouvé par le chercheur positif dont l`orientation de pensée ne fait que fragmenter la réalité.En effet, Calomfir s`est rendu coupabled`avoir voulu savoir « où et comment siègent ceux qui vivent sous la terre ».[10] Par cette ambition par laquelle il contrevient à un ordre ancien quasiment mystérieux, le héros produit un déséquilibre, s`éloignant de la réalité archétypale vers laquelle l`avaient orienté les vieillards

[8]Doina Ruşti *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Ed. Coresi, 1998, p. 65.n. trad.
[9]Mircea Eliade *De Zalmoxis à Gengis Han*, cité par Doina Ruşti*Op.cit.* p. 65.
[10]Cf,Mircea Eliade *Pe StradaMântuleasa*, in vol, *La Ţigăncişialtepovestiri*., ed. cit.

qui lui avaient parlé du mythe des Blajini, êtres souterrains fabuleux qui se nourrissent d`eau et qui envoient de temps en temps des messages vers les vivants.

Dans pas mal de ses contes fantastiques, Eliade projette les lieux de son pays et Bucarest particulièrement dans une sorte de mythologie roumaine. Ainsi, la rue dans laquelle les héros ont fait des expériences capitales devient symbole déformé du salut. Pour Sabina Fânaru, celle-ci „signifie un univers de légende qui s`élève insensiblement des tréfonds du monde nouveau, communiste. Les histoires de Fărâmă déroutent et troublent parce que dans un monde oppressif et artificiel, sans conscience des origines, le mythe déclenche le chaos."[11] Le message en est que le monde roumain subit la fatalité historique vivant de manière contradictoire et perpétuant des rituels ancestraux, malgré l`histoire douloureuse qu`il est obligé à subir, celle communiste.

Dans la nouvelle *În curte la Dionis*la chanteuse Leana rapporte par la chanson au poète Adrian les normes ontologiques qui l`aident à lire les signes, en préparant le passage par la surface même des eaux souterraines vers le territoire miraculeux des mondes renversés. La guérison d`Arghira à laquelle on apporte de l`eau vive actualise l`histoire de l`homme doué d`imagination créatrice capable de dissiper les fantasmes de l`histoire pour se pénétrer du sacrement de l`union avec le mystère du monde.

Sorin Alexandrescu a remarqué la manière subtile dont a lieu le passage vers le sacré dans les nouvelles de Mircea Eliade.[12] Dans *Le Serpent* le jeu est le moyen d`anticiper la séduction fantastique, par lequel se fait le passage du ludique au sacré. Le jeu gratuit au début, le jeu rituel ensuite et celui final à caractère cérémonial de la fuite d`Andronic et de la réunion sur l`ile représentent des hypostases de la séduction, disposées de manière concentrique autour de l`ile qui est, elle aussi, présentée graduellement, mais continument comme un espace d`exception. Danscette nouvelle, l`eau qui entoure l`île rappelle la nouvelle *Cezara* du poète roumain Mihai Eminescu. Là, l`eau est symbole de la régénération, mais aussi de l`inconstance de l`être. Après être tombée amoureuse d`Andronic et participéà l`épisode d`exorcisme du serpent, Dorina traverse l`eau en barque pour se réfugier dans l`île, corrigeant de la sorte le rêve prémonitoire qui lui avait annoncé la mort. Au chaos de sa vie antérieure, on met fin par le moi archétypal retrouvé et cette nouvelle création, qui est en fait une régénération, se fait précéder par des eaux germinatives. De même, suite aux épreuves initiatiques, le personnage retrouve le paradis, entre dans un nouvel ordre du monde, après s`être purifié dans l`eau du lac. La barque permet donc le passage vers un autre monde, ou plutôt vers un autre ordre d`existence.

L`île est donc lieu d`isolement et oasis au milieu des eaux, symbole du paradis et espace sans issue.Elle réunit les symboles de la vie qui nait et en même temps les sens de la mort. Eliade observe lui-même que, si « l`eau représente dans pas mal de traditions le chaos primordial qui a précédé la création », l`ile symbolise elle-même la manifestation, la Création. Dans l`essai *Insula lui Euthanasius*(1939)(*L`ile d`Euthanasius)* Eliade fait le commentaire de ce symbole qui apparait dans la nouvelle *Cezara* de Mihai Eminescu en soulignant la dualité de l`harmonie comme manifestation dans l`éros et dans la mort : « L`ambivalence de l`ile de Euthanasius est claire. C`est un territoire paradisiaque, qualitativement différent par rapport à la zone qui l`entoure où la béatitude de la vie adamique n`exclut pas la béatitude de la *belle mort* ; les deux représentent des états où la condition humaine-drame, douleur, devenir-ont été suspendus. »[13].Les affinités avec Eminescu sont évidentes vu que, dans cette nouvelle, le symbole apparait transfiguré comme chez Eminescu. L`île d`Andronic se trouve sur le lac situé au milieu de forêt, près d`un monastère qui cache une histoire dramatique. En même

[11]Sabina Fânaru *Op.cit.*, p. 88.
[12]SorinAlexandrescu, Préface au volume *La Ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură. 1969
[13]Mircea Eliade *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, p. 10, n. trad.

temps, cette île est un centre, un espace consacré par le mythe du serpent qui a perdu sa mariée. Son esprit domine l`île et décide qui y a accès. Comme dans *Pe Strada Mântuleasa* l`île n`est accessible pratiquement qu`à une certaine catégorie de gens, ceux qui aspirent pleinement à la réalité et à la béatitude du commencement et de l`état primordial[14]. Sous l`enchantement du serpent, Dorina sent l`appel des origines en s`identifiant avec son prototype primordial de mariée du serpent. Eliade interprète la rencontre paradisiaque entre Ieronim et Cezara comme une libération de la pression du temps car l`état adamique qui précède la Chute est dépourvu d`événement, de durée et d`histoire. Le parcours de Dorina vers l`île est une épreuve qui abolit la malédiction proférée au temps mythique, celle-ci arrive à l`ile adamique en clôturant un cycle du devenir personnel par le rituel mort- noces. Le lendemain, elle se réveille avec une nouvelle âme. Dans cette nouvelle, le symbolisme du lac est lié lui aussi à celui de l`eau et du ciel. Conformément à des croyances archaïques, le lac est l`œil de la terre par lequel les habitants du monde souterrain peuvent voir ce qui se passe sur la terre. L`île est elle aussi le symbole du centre spirituel primordial, refuge dans lequel la conscience et la volonté de l`homme s`unissent pour se libérer des attaques de l`inconscient. Dans cette nouvelle, l`eau est aussi moyen de révélation d`une identité inconnue, quasi profonde. Dans son songe, Dorina voit son double, la belle Arghira, dont la vue équivaut àune mort rituelle et au réveil à une nouvelle vie. Le parcours de Dorina vers l`ile est un parcours de sagesse fait dans la direction de la liberté de l`être.

Symbole conjoint à l`eau, la barque connote la joie du flottement et la peur de l`immersion. Véhicule de la vie et de la mort, la barque facilite l`accès au mystère. Pour Andronic qui a survécu à un naufrage qui s`est soldé par la mort d`un ami, la barque a permis de participer involontairement à un mystère capital, la mort. Cet épisode lui a donné le sens de l`instabilité et l`a libéré de la terreur de la mort. Le déplacement de Dorina en barque vers l`île représente une épreuve qui abolit la malédiction proférée dans le temps mythique, là où se trouvent les racines de son destin. L`îleelle-mêmeéquivaut à un paradis reconstruit, sortie du chaos de l`inconscient et concrétisation d`un cosmos. La fin transfigure donc le symbole à la manière d` Eminescu : l`îleentourée par les eaux est territoire sacré, centre, espace consacré par la magie du serpent. L`appel de l`île est l`appel des origines, celui de l`identification de l`homme avec l`archétype.

Épiphanie de la lune, le serpent contrôle la vie féminine. Esprit des profondeurs, représentant les forces incontrôlées de la nature, le serpent est aussi source de sagesse. Animal magique, il suggère par lui-même l`éternelle métamorphose de la vie en mort et l`inverse. Esprit des eaux, fixé *in illo tempore*, le serpent fascine et réunit comme un oracle les sens de la vie. Comme symbole lunaire, le serpent inspire terreur et fascination et le déplacement spatial des protagonistes suit le cheminde celui-ci vers l`île vue comme centre du monde, mais aussi comme centre de l`être. Si l`eau est élément de passage du chaos à la création, elle devient aussi symbole de naissance dans une autre existence car, comme Eliade le dit dans *Traité d`histoire des religions* « les eaux précèdenttoute forme et supportent toute création. Étant ambivalente, l`eau signifie tant la force germinative fertilisante que le chaos amorphe, indifférencié.[15] »Dans la nouvelle, nous sommes en présence d` une intense poésie de la nuit, du lac, de l`érotisme et le fantastique lui-même se déploie sur le seul « portatif », celui de la conscience humaine. En acquérant les vertus symboliques et érotiques du serpent, Andronic s`identifie avec celui-ci et exerce un charme maléfique sur les consciences de ceux qui assistent à l`exorcisation en les initiant au sacré, par le réveil de la conscience. Les héros sentent leur vie plus proche et comprennent qu`Andronic vit un temps sacré, qu`il a vécu aussi au temps d`Arghira, enterrée entre les murs du monastère au début du siècle passé : « Je

[14] *Ibidem*,p. 9.
[15] Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*,Bucureşti, Humanitas, 2013, I, p. 173.

connais ces murs comme si j`y étais depuis le commencement des commencements [….]. J`ai même le sentiment d`êtrené au temps de la construction du monastère. Il me semble que j`y ai vécu jadis une autre vie ».[16] En l`écoutant, on comprend qu` Andronic vit dans une éternité temporelle, sans répétitions ou cycles, en communion plénière avec le monastère, le lac et les oiseaux. Inscrit dans l`éternel retour, il actualise un temps mythique et en revenant sur l`île, il retourne au paisible *in illo tempore*. Si les autres héros ne changent pas de destin, sous l`impact du moment magique, Dorina subit un processus d`anamnèse mythique d` éveil au sacré qui la fait pénétrer dans un autre ordre d`existence. Le merveilleux, la magie, l`onirisme créent tous ensemble par la suggestion des plans superposés d`imperceptibles passages d`un ordre à l`autre dans un chef d`œuvre où l`amour, la magie, le symbole et la féerie se marient pour organiser, de manière fascinante, l`histoire d`initiation aux grands mystères de l`être.

L`eau est présente dans d`autres hypostases dans quelques autres nouvelles, mais participant toujours à l`initiation et à la renaissance. Dans la nouvelle *Un om mare*par exemple, le méganthrope ressent l`appel des eaux régénératrices et se dirige finalement vers la mer pour renaitre dans un nouvel ordre d`existence. L`évènement fantastique donné par un trouble biologique l`isole d`abord par rapport aux semblables, mais le singularise aussi comme élu en vue de l`expérience métaphysique qui l`attend et qui lui permet de voir dans le ciel et de comprendre de grands mystères.

Dans la nouvelle *Minuit à Serampore* l`image finale des eaux du fleuve Gange renvoie à l`oubli par lequel le narrateur espère échapper à la terreur due à l`expérience troublante qui l`a fait participer à un évènement ayant eu lieuau même endroit 150 ans avant (évènement déclenché, paraît-il, par la magie de Suren Bose). Cette fois-ci l`eau permet l`apaisement et rend le héros àsoi même : « Quand je me suis réveillé, le lendemain, dans mon *kutiar*, le soleil était haut et les eaux vertes de Gange m`ont semblé extrêmement douces, d`une clarté reposante et sans pareil. » [17]

Dans le roman fantastique *Domnişoara Christina*,(*Mademoiselle Christina*) leshéros ressentent de loin la magie du Danube au milieu de la plaine roumaine, magie qui se mêleà celle des forêts séculaires. « Quelle joie que celle de reconnaitreà chaque fois le Danube […] C`est une autre magie, une magie qui est facile à recevoir, qui n`effraie pas. Les gens qui vivent auprès des fleuves sont plus sages et plus courageux…»[18].

Dans quelques unes de ses nouvelles fantastiques, Eliade a recours à des procédés de prose SF qui se mêlent, de manière originale, à des moyens propres au récit policier,représentés par les enquêteurs illustrant les voix profanes. Dans le *Journal*, Eliade souligne l`apport des sciences et des découvertes scientifiques dans la nouvelle littérature fantastique qui devrait être capable de s`ouvrir aux nouveautés scientifiques enregistrées aux dernières décennies. Cette technique est propre aux nouvelles*Le temps d`un centenaire, Les trois grâces, Les dix-neuf roses, A l`ombre d`un lys, Dayan.*Dans *Le temps d`un centenaire*le thème de la régénération biologique de l`homme et de son existence post historique se mêlent à des motifs folkloriques venant du conte roumain *Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort* aussi bien qu`à des éléments SF. La quête de l`immortalité articule cette nouvelle à significations symboliques. La reconstruction du héros Dominic Matei se fait toujours par les forces miraculeuses de la foudre et de l`eau.Nous assistons de nouveau, cette fois-ci sous l`emprise de l`énormedéchargeélectrique, à une renaissance symbolique, plus exactement à une mort rituelle suivie du réveil à une nouvelle existence. De façon troublante, la régénération est surtout intellectuelle, mentale, correspondant à un développement hors du commun des facultés intellectuelles du héros: celui-ci connait des langues qu`il n`a jamais

[16]Mircea Eliade *Le Serpent*, ed. cit. p. 192.
[17]Mircea Eliade *Nopţi la Serampore*, in vol. *La Ţigănci şi alte povestiri*, ed. cit, p. 392.(n. trad.)
[18]Mircea Eliade *Domnişoara Christina* in vol. *La Ţigănci şi alte povestiri*, ed. cit, p. 12.(n. trad.)

apprises et peut anticiper les évènements historiques. Une autre idée SF, venant cette fois-ci du domaine des sciences naturelles fusionne avec le mythe antique de Perséphone dans un récit dont les moyens fantastiques rejoignent de nouveau le récit policier. Il s`agit de la possibilité de guérir le cancer par la direction consciente du processus génétique de prolifération des cellules. La thèse en question rejoint des problèmes liés aux implications médicales de la théologie du péché originel. Ainsi, le docteur AurelianTătaru soigne ses patientes d`un élixir incolore qu`il prétend avoir pris de la fontaine de jouvence. Le thèmerappelle également le motif mythologique de l`eau vive, capable de rajeunir l`homme, motif correspondant à toute une mythologie populaire.

Dayan propose le sens oraculaire et spiritualisant de l`eau par la transfiguration du symbole d`un conte folklorique. Dans la nouvelle, le merveilleux rejoint les mythes (le Juif errant, Gilgamesh à la recherche de Utnapistim) dans un tissu narratif où le héros est sur le point de découvrir « l`équationabsolue », celle qui avait hanté Einstein et Heisenberg et dont le but serait de recomposer le temps des deux cotés en déclenchant le processus général d`anamnèse : « si mon intuition est juste, reprit Orobete avec passion, et je crois qu`elle est juste parce que le MaîtreAhasvérus m`a assuré que j`en déchiffrerais l`énigme, nous avons compris tous les deux que le temps peut être comprimé dans les deux directions, en avant vers l`avenir et en arrière, vers le passé .»[19]. Dans le voyage initiatique qu`il fait à la suggestion d`Ahasvérus, une sorte de *anima mundi,* le personnage doit choisir la source juste, celle d`eau vive, mais il est déjà initié et en choisit la bonne, buvantde la source même de la mémoire. Se référant à l`eschatologie orphique, Eliade rappelle dans *L`Histoire des croyances* que, pour les anciens grecs, dans Hadès il y avaitdeux sources : celle de l`oubli, Léthé, destinée aux âmes vouées à se réincarner et celle qui jaillit du lac de la mémoire Mnémosyne, pour les âmes ayant échappé au cercle de l`incarnation.En fait, l`initiateur Ahasvérus est un véritable professeur de renaissance, tout comme Eliade lui-même. Après en avoir bu, il est illuminé,se rappelle toutes les existences antérieures et acquiert l`accès à la mémoire générale où tous les mystères se dévoilent. Par conséquent, l`eau vive confère au héros des puissances de type visionnaire. Durant l`initiation, le personnage se confronte à un *descenssus ad inferos,* plonge à l`intérieur de son propre être où il est soumis à certaines épreuves au boutdesquelles il regagne son statut existentiel plénier.Devenu initié, Dayan franchit le seuil du profane, se retrouvant en plein sacré, mais n`ayant pas de génie poétique, il s`avère incapable de partager ce qu`il a appris. Tout comme Eugen Simion le montre, le modèle de Dayan est le personnage métaphysique d`Eminescu, Dionis qui ose lutter contre la divinité mais qui en est puni.

Dans le roman *La nuit de Saint Jean,* la chambre Sambô est un lieu privilégié où le héros se retire et où le temps ne passe pas. Dans cet espace épuré d`expériences profanes, la soif est le seul indice qui rappelle au héros ses liens avec la vie extérieure. Dans cette chambre secrète, toutes les fonctions physiologiques sont interrompues, rien ne se passe et on n`admet que, de temps en temps, un verre d`eau du robinet. Le message en est que, avec un plus d`ouverture, de volonté et d`intuition, l`homme peut reconnaitre les miracles et une nouvelle vision peut être inaugurée en matière de rapport entre le sacré et la conscience humaine. Mais le moment est rarissime, ce moment par lequel on choisit le chemin vers le centre de la vie, ce point miraculeux où l`existence rejoint la liberté absolue.

Dans les nouvelles auxquelles nous voulons faire référence par la suite l`eau est présente surtout sous l`aspect des boissons que consomment les héros et, dans cette hypostase, elle continue, d`une autre manière, à contribuer au réveil spirituel du personnage. Ainsi, dans la nouvelle *La ţigănci* l`eau signifie la connaissance de la vie, vrai labyrinthe auquel on ne peut échapper que par un geste ou une action qui force les limites de la condition humaine. De la sorte, l`eau contribue, de manière majeure, à l`initiation que parcourt le héros.

[19]Mircea Eliade *Proză fantastică*, vol. V, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române**,** 1991,p. 158, (n. trad.)

Pour le savant Mircea Eliade, la soif représente un des symboles de la condition humaine. L'eau détient la qualité magique de redonner à l`être la chance de renaitre et c`est pourquoi elle exprime une aspiration secrète qui annule l`expérience, la douleur qui tient de la condition humaine. La soif fond l`être, le ramène à l`état impersonnel, indifférencié, qui est l`état de germe. Dans *Traité d`histoire des religions*, Eliade parle de la soif du mort, symbole qui revient de manière obsédante dans la plupart des religions et des mythes : « les eaux apaisent la soif du mort, la dissolvent, le solidarisent avec les semences ; les eaux tuent le mort, annulant définitivement sa condition humaine. Dans l`attente du retour au circuit cosmique ou de la libération définitive, l`âme du mort souffre et cette souffrance est exprimée par la soif ».[20]. Par conséquent, la survie sous l`empire de la soif n`est ni mort ni immortalité, mais justement un état intermédiaire qu`Eliade identifie comme étant propre à la « larve surhumaine, tourmentée par les expériences ».[21]

Dans le roman *Les dix-neuf Roses* nous découvrons une structure mosaïque de narration initiatique parsemée d`éléments de récit policier, mais présentant un sous texte symbolique évident. Le personnage Pandele, auteur d`une pièce de théâtre sur la descente d`Orphée en Enfer a souffert un traumatisme et ne se rappelle plus ce qui lui est arrivé 30 ans avant, à la fin d`une nuit d`amour avec une actrice. L`anamnèse est déclenchée par deux autres personnages, un couple de jeunes, Serdaru et Niculina qui l`entrainent dans une longue série d`aventures ayant la signification d`épreuves initiatiques, relatées par Eusebiu Damian, secrétaire de l`écrivain. L`anamnèse mythique est due au fait qu`il se rappelle d`abord la soif terrible qui le tourmentait et surtout la peur qui l`avait accompagnée.

De la même façon,Gavrilescu, le héros de la nouvelle *La ţigănci*, une fois entré dans le territoire magique du jardin, estavertide ne pas boire trop de café. Or, il en fait le contraire, demandantaussi de l`eau. En effet, en apaisant sa soif, le protagoniste pénètre dans un état de dissolution et de mort. La soif comme expression de la condition humaine double la tendance naturelle du devenir. La signification en est que, plus l`homme souffre, plus il est assoiffé de Dieu, de vérité, de silence et d`amour. La soifépuise l`être et l`amène à l`état impersonnel, indifférencié de germe. Dans le cas de ce personnage, le café peut jouer le rôle de l`Achéron ou du Styx, fleuve qui, dans la mythologie grecque équivalaità l`oubli du passé pour n`importe qui le traversait. De la même façon, Gore Pirgu de la nouvelle *Douze mille têtes de bœufs* glisse dans une autre dimension du temps après avoir bu une carafe de vin. En conclusion, nous observons que dans les écrits de Mircea Eliade la boisson mime le détachement du monde et anticipe le bouleversement de l`esprit avant toute régénération.

Tous ces personnages avec toutes leurs expériences inédites nous font penser que,pour Eliade, l`homme est condamné de par son destin à connaitre et à dévoiler les mystères. Chaque parcours initiatique suppose de nombreuses entrées et sorties du labyrinthe, la traversée de plusieurs centres et une diversité d`expériences épiphaniques, ce qui nous fait penser à la nécessité de vivre intensément la vie. L`initiation, l`amour, la connaissance conduisent à l`union avec le principe de l`unité primordiale par le déclenchement, au-delà de la fragmentation et de l`oubli, de ce mystérieux processus qui nous rappelle le chemin vers le salut et donc vers le bonheur éternel. Son message est que l`homme futur sera obligé d`intégrer deux formes de connaissance, celle logique et rationnelle et celle symbolique et poétique.

L`actualisation du projet culturel du nouveau humanisme dépend de la reconnaissance du potentiel créateur de la conscience régénérée qui intériorise la signification des nouveaux moments spirituels offerts par les hommes de science orientés vers la sacralité de la vie de *homo faber*. C`est le message prégnant, en fait, d`un savant aussi bien que d`un écrivain ayant

[20]Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, ed. cit., p191
[21]*Ibidem.*

proposé, tout comme observe Constantin Noica, une herméneutique créatrice. Si le coté savant a permis à Eliade des certitudes à travers des découvertes positives, la création littéraire lui a permis d`expérimenter, de jouer aux mondes parallèles, de vérifier ses intuitions et de chercher la réalité ultime, absolue de nos vies.

Bibliographie:

Mircea Eliade *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux,* Paris, Gallimard, 1979.

Mircea Eliade *Insula lui Euthanasius,* Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993.

Mircea Eliade *Le Mythe de l`éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2001.

Mircea Eliade *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, coll. Folio Essais.

Mircea Eliade *La Ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură. 1969

Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor,* Bucureşti, Humanitas, 2013.

Mircea Eliade *Proză fantastică*, vol. I-V, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române**,** 1991

SorinAlexandrescu, *Préface* au volume *La Ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.

Doina Ruşti *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Bucureşti, Ed. Coresi, 1998.

Matei Călinescu *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade Amintiri, lecturi, reflecţii,* Iaşi, Ed. Polirom, 2000.

Sabina Fânaru *Eliade prin Eliade*, ed. Univers, Bucureşti, 2003, deuxieme edition, col. Studii.

THE PARADOX OF NORMALITY IN HERTA MÜLLERS NOVEL TRILOGY

Teodora-Bianca Moraru, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Herta Müllers novels "Der Fuchs war damals schon der Jäger"(1992,) "Herztier"(1994) and "Heute wär ich mir lieber nicht begegnet"(1997) form a powerful trilogy, depicting the oppression and horrors of the Romanian communist regime and their effects on the individual. Focusing on female characters, the novels present their everyday life, characterized by a gradual turning away from normality and the emergence of a "foreign perspective", which transforms familiar objects into foreign ones, which personify the omnipresent persecutor.

The present article focuses on this very paradox, on the causes leading to its development, as well as on its means of expression, on the stylistic devices employed by the Banat-Swabian author to depict this central opposition.

The novels gravitate around the main conflict represented by the desire to fulfill the individual potential and its oppression by the Romanian communist regime. Each intention of the individual to fulfill his or her desires is brutally crushed by a malefic mechanism, employing subtle, but very effective methods (tracing, spying, interrogations, observations, changing the place of various objects in the pursued person's home) in order to fulfill its purpose.

The article also tries to offer an answer to the question: "Why do Herta Müllers works always focus on the paradox of normality and what makes them so unique?" By concentrating on the three novels making up the trilogy, the present work tries to trace Herta Müllers intentions and their realization, following the path of transforming normal, everyday objects and events into literary paradoxes.

The novel trilogy provides a very good example of Herta Müllers unique literary style, which has established her as one of the most important postmodern authors.

Keywords: Herta Müller, foreign perspective, paradox of normality, Der Fuchs war damals schon der Jäger, Herztier, Heute wär ich mir lieber nicht begegnet, Securitate

Născută și crescută în satul bănățean Nițchidorf, autoarea de origine șvabă Herta Müller a reușit deja la debutul scriitoricesc, odată cu publicarea volumului de povestiri *Ținuturile joase* (germ. *Niederungen*) să urce pe scena internațională a literaturii, în condițiile în care în țara natală era urmărită, persecutată și șicanată prin metode de o finețe diabolică de către regimul comunist din România.

Odată cu emigrarea în Republica Federală Germană în anul 1987, împreună cu soțul ei, scriitorul Richard Wagner, Herta Müller reușește să se impună și în viața literară din această țară, atrăgând atenția asupra unei noi literaturi minoritare germane, care s-a dezvoltat încă din anii '70 în Timișoara. Formarea „Grupului de Acțiune Banat" (germ. Aktionsgruppe Banat) în 1972, din care făceau parte scriitori ca Anton Sterbling, Ernest Wichner, Rolf Bossert, William Totok, Gerhard Ortinau sau Werner Kremm, se dorea un „semnal de

alarmă“ la adresa politicii din acea vreme, și mai ales a cenzurii, care înăbușea orice încercare de autoafirmare într-un mediu literar dominat de ideologia socialistă. Deși nu făcea oficial parte din acest grup, Herta Müller se număra printre prietenii și simpatizanții acestora. Grupul a fost scos în afara legii în 1976 și silit să se destrame, după ce trei dintre membrii acestuia au ajuns la închisoare în tentativa lor de a părăsi granițele țării.

Premiul Nobel pentru Literatură, obținut de către autoarea româno-germană în 2009, reprezintă încununarea a douăzeci de ani de activitate literară neîntreruptă, de luptă continuă împotriva unui sistem care i-a deportat mama într-un lagăr de muncă sovietică și care i-a confiscat bunurile familiale, culminând cu nenumărate umilințe, interogatorii, percheziții ale locuinței (care se soldau cu schimbarea locului anumitor obiecte) și amenințări cu moartea. Din toată această suferință s-a născut opera Hertei Müller, care impresionează cititorul prin forța și prospețimea metaforelor, prin tonul ferm, prin alăturări surprinzătoare de cuvinte (ajunge în acest sens să ne gândim doar la „îngerul foamei“, „animalul inimii“ și „leagănul respirației“ pentru a înțelege efectul acestora) și prin imagini cu o puternică tentă expresionistă, în culori puternice și cu semnificații profunde.

Luptând împotriva unui sistem care i-a călcat în picioare talentul, personalitatea și demnitatea, Herta Müller a reușit să își creeze, încă din copilărie, un univers interior format din propriile expresii, propriile imagini și propriile idei. „Privirea străină“ asupra lucrurilor și evenimentelor de zi cu zi, care s-a format deja în enclava Nițchidorf, caracterizată printr-o dorință acerbă a șvabilor de conservare a tradițiilor, cu prețul strivirii individualității în folosul comunității, este unul dintre aspectele importante ce urmează a fi tematizate în cadrul prezentului articol. Ea reprezintă totodată, împreună cu „percepția inventată“ unul dintre pilonii stilului literar al Hertei Müller, care o deosebește și o detașează de toți scriitorii români sau germani din acea perioadă.

Meritul ei, după cum afirmă criticul Norbert Otto Eke[1] este acela de a fi dus o triplă luptă, în primul rând pe plan politic, în opoziție cu ideile și convingerile unui regim de tip stalinist și a unei minorități mai apropiate de tradiția nazistă decât de cea română, apoi în sens etnologic ca reprezentantă a unei minorități germane într-un mediu majoritar român, și nu în ultimul rând în sfera literară, deosebindu-se de toți ceilalți autori de limbă germană din România, prin alegerea de a se dedica temelor și subiectelor cu tentă revoluționară, diametral opuse regimului comunist și minorității șvăbești.

Trilogia din care fac parte romanele *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul* (germ. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*), *Animalul Inimii* (germ. *Herztier*) și *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* (germ. *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*) au consacrat-o definitiv pe scriitoarea româno-germană drept una dintre cele mai cunoscute și apreciate autoare postmoderne ale sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI.

Tema principală a acestor romane o constituie lupta continuă a protagonistelor cu regimul comunist și cu mecanismele acestuia, în încercarea de conservare a normalității în cadrul unei existențe de zi cu zi ce poartă perpetua amprentă a urmăririi și interogării de către Securitate, organul executiv al unui regim obișnuit cu șicanarea și dezumanizarea cetățenilor săi. În aceste condiții, vulpea găsește în final puterea de a se transforma în vânător, protagonista Adina reușind să evadeze dintr-un mediu ce o ținea nu numai prizonieră, ci o transformase într-un „vânat“, într-o victimă, părăsind țara și emigrând, asemenea autoarei. „Animalul inimii“ reprezintă singurul punct de sprijin într-un univers ce se năruie din toate părțile, într-o societate în care trădarea reprezintă o monedă de schimb pentru o „libertate“ efemeră, în care cei mai buni prieteni se transformă în cei mai aprigi dușmani, ce lovesc fără

[1] Norbert Otto Eke (ed): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller* [ro. *Percepția inventată. Abordare a Hertei Müller*, n.a.] , Ed. Igel Literatur und Wissenschaft, ed. a II-a, Hamburg, 2009, p.8

milă din umbră. Așa-zisa „normalitate“ prezentată în romanul *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* este tot un paradox, orice încercare de a avea o viață privată împlinită este sortită eșecului, Securitatea – personificată prin anchetatorul Albu - scotocind până în cele mai intime colțuri ale personajului principal și împiedicând orice tentativă la fericire. De-a lungul călătoriei cu tramvaiul spre interogatoriul condus de maiorul Albu este înfățișată întreaga existență a protagonistei, prinsă în plasa de păianjen a sistemului comunist, care constituie adevărata acțiune a romanului.

„Privirea străină“ reprezintă, după cum s-a reliefat deja, principala particularitate a stilului Hertei Müller. Deja în 1999, în cadrul eseului *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne (*ro. *Privirea străină sau viața-i un sictir bătut în piuă),* autoarea de origine bănățeană ținea să sublinieze importanța percepției în cadrul procesului creativ al scrierii, punând mai ales accentul pe cauzele care au dus la formarea acestei caracteristici și reliefând pașii, etapele care au dus la transfigurarea obiectelor și evenimentelor normale, firești, în entități necunoscute, nefamiliare.

Originile „privirii străine“ sunt de natură dublă. Pe de o parte, aceasta izvorăște din continua stare de anxietate produsă de universul claustrofobic al enclavei șvăbești Nițchidorf, unde pasiunea tatălui pentru băutură, încercările disperate ale mamei de a uita cei cinci ani petrecuți în lagărul de muncă silnică din Uniunea Sovietică și încăpățânarea sătenilor de a trăi într-un mediu închis, caracterizat de nerenunțarea la tradițiile și convingerile naziste au un efect traumatizant asupra copilului sensibil, silit să crească singur, mergând cu vitele la păscut, vorbind cu plantele și animalele, temându-se de întuneric și de violența care în familie constituia o componentă a unei crude normalități. Astfel, sensibilitatea Hertei Müller aduce un aport semnificativ la percepția, și mai ales, la transfigurarea literară a realității.

Pe de altă parte, regimul comunist, monitorizarea continuă și controlul exercitat asupra populației, au dus la pierderea percepției normale asupra vieții de zi cu zi, ducând la apariția „privirii străine“. „Experiența vizibilității dictaturii rezultă la Herta Müller în dezvoltarea unei culturi a ochiului, într-o ‚privire vigilentă' asupra a tot ceea ce o înconjoară“[2], observă criticul literar Friedmar Apel. Tot el afirmă că „În lucruri, mai cu seamă în cele mai private dintre acestea, este reliefat raportul dintre individ, stat și societate, acesta este personificat în cadrul obiectelor.“[3]

Cercetătoarea norvegiană Sissel Lægreid este de părere că „la citirea textelor Hertei Müller mi se întâmplă la fel ca în cazul lui Kafka, nu știu ce să mai cred, și în consecință mă încearcă o anumită stânjeneală. Limbajul autoarei germane are atât o componentă seducătoare, cât și una neliniștitoare.“[4] În această afirmație se regăsește una dintre trăsăturile principale ale „privirii străine“: obiectele și evenimentele percepute, apoi transfigurate în scris, își pierd „echilibrul“, făcând trimitere la altceva, aflat dincolo de cele spuse și așternute pe hârtie. Deopotrivă în textele lui Kafka și ale Hertei Müller starea de neliniște, de stânjeneală se ivește datorită lipsei contextului logico-semantic, care are un puternic impact la nivelul deconstrucției și recepției estetico-receptive[5].

Paradoxul normalității poate fi observat în detaliu în cadrul romanului *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, care are la origine un scenariu de film, scris de către Herta Müller în colaborare cu actualul soț Harry Merkle. Romanul a fost ecranizat de către regizorul Stere Gulea în 1993, filmul său *Vulpe, vânător* reușind să redea magistral atmosfera de

[2] Friedmar Apel, *Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt* [ro. *Adevăr și sens propriu. Poetica unei lumi unice la Herta Müller,* n.a.], în Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Text+Kritik*, revistă pentru literatură, nr. VII/2002, Richard Boorberg Verlag, p. 41
[3] Ibd., p. 42
[4] Sissel Lægreid, *Sprachaugen und Wortdinge - Herta Müllers Poetik der Entgrenzung*, în Helgard Mahrdt și Sissel Lægreid (ed.) *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller* [ro. *Ochii limbajului și obiectele cuvintelor. Scriitoarea Herta Müller*, n.a.], Ed. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2013, p. 61
[5] după Sissel Lægreid, *Sprachaugen…,* p. 62

permanentă alertă și perspectiva cinematografică utilizată de scriitoarea bănățeană pentru redarea elementelor constitutive ale transformării familiarului în străin.

Blana de vulpe, care are rolul unui fir epic al romanului, se constituie într-un simbol al dezumanizării și umilinței. Rând pe rând, blana de vulpe din dormitorului personajului principal, Adina, este „disecată", mai întâi fiind separate labele, apoi coada și capul. Ca într-un scenariu al unui film polițist, angajații Securității violează sfera privată a protagonistei, inițiind o „vânătoare" a cărei pradă, al cărei „trofeu" suprem este însăși Adina.

Pe parcursul întregului roman, obiectivul camerei imaginare se concentrează pe cele două figuri feminine principale, Adina și prietena acesteia, inginera Clara. Celelalte planuri ale acțiunii sunt doar conturate, fiind evidențiate anumite detalii semnificative (spre exemplu scene din viața de zi cu zi în fabrică sau în școala unde Adina activează ca profesoară, dar și metodele de șicanare ale Securității).

Deja din debutul romanului este prezentat conflictul principal, sub forma unei metafore deosebit de sugestive: „drumul viermelui în măr" este de fapt drumul mecanismelor de operare ale Securității asupra psihicului individului. În același mod în care viermele pătrunde în măr, croindu-și drumul cu acribie, Securitatea pătrunde în viața „subiecților", transformându-le treptat existența într-o stare de putrefacție, pentru ca apoi să iasă din viața acestora, lăsându-i cu sechele pe viață. Fiecare individ care trăiește într-o dictatură poartă într-un fel sau altul, într-un mod vizibil sau invizibil, „amprenta", „stigmatul" acestuia:

Clara scoate din geantă un măr mic, văratic, cu pete roșii și-l ține sub bărbia Adinei. Degetarul sclipește și taie exact în coaja mărului. Un măr mic cu o codiță lungă; mult din ceea ce ar fi trebuit să devină măr a devenit lemnos și a crescut în tulpină. Adina mușcă adânc din măr. Scuipă, un vierme, spune Clara. Un fir brun încolăcit e îngropat în carnea mărului. Adina înghite îmbucătura și viermele. Dar nu e decât viermele mărului, spune ea, crește în măr, e din carnea mărului. Nu crește în măr, spune Clara, se strecoară înăuntru, scobește acolo să-și facă drum și se târăște afară. Acesta e drumul lui.[6]

Această metaforă, în cadrul căreia se regăsesc culorile roșu și maro, care pot fi văzute ca și simboluri ale socialismului și nazismului, două ideologii care au marcat existența scriitoarei bănățene, poate fi de asemenea interpretată ca și semn prevestitor: viermele prefigurează apariția agentului de Securitate în viața Clarei, modul în care acesta se va folosi de ea pentru a o spiona pe Adina, și o va abandona odată ce va afla că este însărcinată. Mărul este de asemenea simbolul biblic al tentației și al seducției, ademenind-o pe Clara de partea opresorului.

Personajul principal, Adina, se află într-o permanentă stare de alertă, sub imperiul fricii și al amenințării, fapt ce o face să perceapă realitatea într-un mod deosebit de acut, asemenea unei lupe care mărește totul până în cele mai mici detalii.

Un exemplu în acest sens îl constituie imaginea plopilor, care poate fi percepută drept simbol al neîmplinirii și chiar a morții. La Herta Müller, plantele și animalele se află în concordanță cu starea de spirit a protagoniștilor, oglindind-o cu o exactitate deosebită. Așa cum gândacii de bucătărie sunt asociați dictaturii staliniste, gladiolele, garoafele, tuia și brazii sunt arborii clasei opresive, iar daliile și plopii fac trimitere la cei asupriți, cei fără sprijin:

[6] Herta Müller, *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, trad. de Nora Iuga, București, Humanitas Fiction, 2009, p. 17

Pe lângă râu nu merge nimeni, deși este o zi de vară, ar putea fi o vară de hoinărit aiurea, pe malul râului.

Dar pescarii n-au încredere în vara cu dungi. Ei știu că umbrele plopilor rămân jos ceea ce plopii sunt sus, cuțite.

Aici peștii nu mușcă, spun pescarii. Când cade o dungă întunecată din plopi pe undițe, își pun nuielele pe o iarbă mai luminoasă și-și aruncă sforile într-un ochi de apă mai limpede.[7]

Se poate observa cum simple preocupări de zi cu zi (pescuitul, plimbarea) capătă conotații negative, inducând o continuă stare de neîncredere, simbolizată de refuzul pescarilor de a lăsa undițele într-o apă „în dungi", aspect ce face trimitere la închisoare, la privarea de libertate, iar cuțitele sunt simbolul violenței, al asupririi. Iarba „mai luminoasă" și ochiul de apă „mai limpede" semnifică în acest context speranța care abia se întrezărește în universul opac al unei normalități de fațadă.

În eseul său *Macht nichts, macht nichts – Herta Müllers Blick auf die Wende*[8], Lennart Koch analizează romanul *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul* din perspectiva „schimbării macazului" în ceea ce privește tematica prezentată în trilogia romanelor comparativ cu cea a culegerilor de povestiri *Ținuturile Joase* sau *Călătorie într-un picior*, de la universul închis al satului șvăbesc la „imposibilitatea unei existențe normale și la afundarea tot mai adâncă în vinovăție și trădare în timpurile dictaturii Ceaușiste în anii dinaintea Revoluției din decembrie 1989"[9]. Stilul narativ este unul asociativ, cititorul fiind acela care trebuie să potrivească fragmentele disparate, asemănătoare fluxului conștiinței la Max Frisch (*Numele meu fie Gantenbein*). Personajele nu sunt introduse în scenă sau prezentate în mod expres, ci apar pe parcurs, ca elemente de legătură ale secvențelor narative. Astfel, cititorul observă că anumite întâmplări nu aparțin normalității cotidiene, ci sunt părți integrante ale unei strategii complexe ale Securității. Aceasta implică, deopotrivă în cazul Adinei (într-un mod direct și vulgar), și al Carlei (prin metode mai rafinate, însă la fel de fățișe), o combinație de avansuri sexuale și amenințări, cea din urmă cedându-i agentului Pavel Murgu, preferând să-și trădeze prietena pentru bunuri materiale și siguranța zilei de mâine.

Romanul *Animalul inimii* poartă cititorul tot în ultima decadă a regimului Ceaușist, în absurdul unui stat totalitar. Unul din punctele centrale îl constituie aspectul prieteniei în cadrul acestui regim și implicațiile aferente (spionaj, trădare, chiar moartea), care are o puternică tentă autobiografică. Herta Müller ține să sublinieze în acest sens într-un interviu:

Grupul de prieteni din acest roman nu este o grupare doar pentru sine însăși, ci și pentru stat. statul vede și conceptul de NOI. Astfel, prieteniile sunt suprasolicitate. Prietenii vor să facă suportabilă viața celuilalt, ei reușind acest lucru doar parțial, deoarece realitatea exterioară străpunge tot mai des învelișul acestei vieți. Prietenia poate cel mult garanta că individul nu va claca singur. Însă nu poate garanta că nu va claca defel. Acesta este lucrul care doare. Ceea ce statul are de gând nu ia în considerare apropierea personală. Prietenia nu poate proteja împotriva acestei certitudini. [10]

[7] Ibd., p. 24
[8] Lennart Koch, *Macht nichts, macht nichts – Herta Müllers Blick auf die* Wende [ro. *Nu face nimic, nu face nimic – Perspectiva Hertei Müller asupra revoluției*, n.a.] http://usuaris.tinet.cat/asgc2/Forum_2005/Autors/Koch/koch04.html
[9] Ibd.
[10] Trad. după Brigitt Haines und Margaret Littler (1998): *Gespräch mit Herta Müller* (ro. Discuție cu Herta Müller), în: Haines, Brigid (Ed.): Herta Müller, Cardiff, Univ. of Wales Press, 14-25

Exact ca în romanul precedent, prietenia nu constituie (așa cum ar fi normal și firesc) un punct de sprijin pentru eroina principală, ci dimpotrivă un mijloc de dezbinare și un motiv de angoasă. Într-un mediu închis, cei patru protagoniști (Edgar, Kurt, Georg și personajul principal feminin, al cărei nume nu este amintit, narațiunea fiind la persoana întâi) trebuie să se întâlnească în secret, astfel prietenia devenind un lucru anormal, interzis. Poezioara lui Gellu Naum, așezată de autoarea bănățeană ca moto în debutul romanului, tematizează atât necesitatea, cât și imposibilitatea unor relații interumane strânse într-un mediu ostil. Deoarece orice afirmație neconformă cu linia sistemului poate avea consecințe deosebit de grave și un comportament opus regimului iese din tiparul legalității, apropierile între oameni au loc cu grijă și reticență[11]:

Aveam câte un prieten în fiecare bucățică de nor
De fapt așa sunt prietenii când e atâta spaimă pe lume
Mama spunea și ea că e normal și că nu accepta să mă fac prieten
Mai bine m-aș gândi la ceva serios.[12]

Tot în secret este obligată Lola, prietena personajului principal feminin, să se prostitueze în parcul orașului cu diferiți bărbați, în speranța unei vieți mai bune. Provenind dintr-o regiune rurală săracă din sudul țării, Lola pleacă la oraș (în Timișoara, unde locuiește într-un cămin, în cameră cu alte cinci fete) pentru a merge la facultate și a-și împlini visul de a se întoarce înapoi în stat cu studii superioare:

Lola venea din sudul țării și pe chipul ei se putea citi ținutul acela sărac. Nu știu unde exact, poate pe pomeții obrajilor sau în jurul gurii sau chiar în mijlocul ochilor. Așa ceva e greu de spus, la fel de greu despre un ținut ca și despre un obraz. Toate ținuturile din țară rămâseseră sărace ca și cele din fiecare obraz. ținutul Lolei, așa cum apărea el pe pomeții obrajilor ei, în jurul gurii sau în mijlocul ochilor, era poate și mai sărac. Mai mult ținut decât peisaj.

Seceta înghite tot, în afară de oi, pepeni și duzi, scrie Lola.

Dar nu ținutul secetos a mânat-o pe Lola la oraș. Ce învăț e egal cu seceta, scrie Lola în caietul ei. Seceta nu observă ce multe știu. Vede numai ce sunt, mai exact cine. Să ajungi ceva la oraș și după patru ani să te întorci în sat. Dar nu jos, pe drumul plin de praf, ci sus, printre crengile duzilor.[13]

Descrierea ținutului secetos din sudul țării ne duce cu gândul la *Ținuturile Joase*, la sătucul în care a copilărit însăși Herta Müller și pe care autoarea l-a părăsit la rândul ei în speranța unui trai mai bun. Aspirațiile Lolei sunt absolut normale pentru orice fată de vârsta ei, însă regimul comunist îi va strivi cu brutalitate orice speranță și orice dorință de a duce o existență firească.

Lola asociază dragostea cu un bărbat îmbrăcat într-o cămașă albă, imaculată, care o va lua de nevastă și cu care se va întoarce în satul natal. În această dorință se concentrează nevoia de a fi apreciată și de a urca pe scara socială, de a-și depăși condiția de fată de la țară:

[11] După Anna-Kathrin Warner, *Die Stirnlocke sieht. Bilder einer totalitären Gesellschaft im Werk Herta Müllers*, [ro. *Onduleul de pe frunte vede. Imagini ale unei societăți totalitare în operele Hertei Müller*], Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung: München: 2011, p 67
[12] Herta Müller *Animalul inimii*, trad. de Nora Iuga, Ed. Polirom, Iași, 2006, p. 5
[13] Herta Müller *Animalul inimii*, p. 8

O să fie greu să ții albe cămășile unui domn. Dar o să fie o plăcere când va veni cu mine în uscăciunea aceea, peste patru ani. și, dacă va reuși să orbească drumeții în sat cu albul cămășilor lui, pentru mine o să fie o plăcere. și, dacă este un domn la care vine frizerul acasă și-și lasă pantofii la ușă. O să fie greu să ții cămășile albe la atâta murdărie în care puricii își fac de cap, scrie Lola.[14]

Normalitatea, în acest caz doar iluzia unei normalități se dovedește o himeră, un crud paradox: rămânând însărcinată, Lola hotărăște să își pună capăt zilelor, spânzurându-se cu cordonul personajului principal feminin, al cărui nume nu îl aflăm pe tot parcursul romanului, care însă funcționează ca o instanță observatoare, ca un spectator mut al tuturor fărădelegilor regimului comunist.

Absurdul culminează cu excluderea postumă din partid, exmatricularea și umilirea publică a Lolei. Imaginile de o sinceritate și putere de sugestie tulburătoare vorbesc descriu politica dezumanizantă a unui regim, în care partidul era organul suprem, strivind orice încercare de individualitate. Cămașa albă a rectorului trimite în mod ironic la visul spulberat brutal al Lolei, mâinile se ridică la unison, relevând supremația colectivității. Imaginile sunt grotești, desprinse parcă dintr-un film de groază:

După ce în aula mare aplauzele au fost întrerupte de mâna rectorului, la tribună s-a dus profesorul de gimnastică. Purta o cămașă albă. S-a supus la vot ca Lola să fie exclusă din partid și exmatriculată din facultate.

Profesorul de gimnastică ridică primul mâna. Și toate mâinile își luară zborul după el. când ridica brațul, fiecare se uita la brațele ridicate ale celorlalți: dacă propriul braț nu era la fel de sus în aer ca alte brațe, câte unul mai întindea cotul un pic. Își țineau mâinile în sus până când degetele oboseau și cădeau în față, iar coatele atârnau grele în jos. Priveau în jurul lor și, pentru că nimeni nu-și lăsa încă brațul să-i cadă, își îndreptau din nou degetele și-și ridicau coatele. Li se vedeau petele de sudoare sub braț, cămășile și bluzele le ieșeau pe dinafară, își lungeau gâturile, aveau urechile roșii, buzele întredeschise, capetele nu se mișcau, doar ochii le alunecau încoace și încolo.[15]

Un laitmotiv al urmăririi și opresiunii, observat de către Graziella Predoiu[16], îl constituie „prunele verzi“, mâncate de supraveghetorii proveniți din mediul rural, care, odată ajunși la oraș, își păstrează obiceiul de a „fura“ prune din pomii aflați în spațiul lor de patrulare și de se înfrupta din ele cu lăcomie. „Normalitatea“ ia în acest caz forme grotești, un obicei nevinovat, copilăresc devenind un gest care induce teama celor care îi urmăresc:

Mâncătorii de prune erau țărani. Prunele verzi le luau mințile. Mâncatul prunelor îi smulgea de la treburile lor. Își reluau vechiul obicei al copiilor de a fura din pomii satului. Nu mâncau de foame, le era poftă numai de gustul acru al sărăciei, în care, acum un an, încă își plecau ochii și-și îndoiau ceafa sub mâna tatălui.

[14] Ibd., p. 12
[15] Ibd., p. 32
[16] Graziella Predoiu, *Faszination und Provokation bei Herta Müller* [ro. *Fascinație și provocare la Herta Müller,* n.a.], Ed. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2001

Mâncau până își goleau buzunarele, le netezeau și-și cărau prunele în stomac. Nu făceau febră. Erau niște copii mari. Departe de casă febra interioară se preschimba în datorie.[17]

În cadrul relațiilor interumane disociate, singurul punct de sprijin îl constituie „animalul inimii“, o formulare utilizată de bunica personajului principal într-un cântec de leagăn: „Când se sfârșește cântecul, crede că și copilul doarme deja adânc. Spune: Odihnește-ți bine animalul inimii, că tare mult te-ai mai jucat azi“[18]. Această imagine a animalului inimii este folosită în roman pentru a simboliza căldura sufletească, însă are și conotații negative, bunica fiind cea care a denunțat un bărbat în perioada nazistă și s-a căsătorit doar de dragul averii. Astfel, nici măcar punctul de sprijin al întregului roman nu conferă stabilitate, putând fi de asemenea interpretat ca un paradox al normalității.

Romanul *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* stă sub semnul incertitudinii, vizibile încă din titlu, datorită folosirii conjunctivului *m-aș*. Cititorul se întreabă de la bun început dacă această întâlnire a avut deja loc sau dacă, dimpotrivă, va mai avea loc în viitorul apropiat. Această duplicitate și indecizie va fi constitui motivul central al romanului. Existența personajului principal nu se desfășoară nici în acest caz normal, ci curge în mod tensionat, între două interogatorii ale maiorului Albu. Romanul prezintă tocmai călătoria cu tramvaiul a eroinei principale spre unul dintre aceste interogatorii, dintr-o suburbie înspre centrul orașului, ce se constituie într-un pretext de reflexie asupra realității cotidiene din perioada comunistă. Protagonista este conștientă de imposibilitatea de a se sustrage acestor interogatorii, acceptându-le ca pe elemente „normale“, ce fac parte din rutina cotidiană:

M-au chemat. Joi la zece fix.

Mă cheamă tot mai des: marți la zece fix, sâmbătă la zece fix, miercuri sau luni. De parcă anii ar fi o săptămână, mă și mir că după vara târzie vine deja iarna.[19]

Adevăratele motive ale interogatoriilor rămân necunoscute. Aparenta acuzație adusă protagonistei este aceea de a fi strecurat, ca muncitoare într-o fabrică de textile, bilețele în buzunarele a zece costume bărbătești din in pentru export în Italia, cu mesajul „te aspetto“[20]. Este un motiv tot atât de absurd ca și acuzele aduse celor patru prieteni din romanul *Animalul inimii*, care ar fi compus poezii și cântece rock împotriva regimului. Normalitatea este în acest caz cea a interogatoriului, care trebuie să aibă loc inevitabil, indiferent de motivul acestuia. Anormalitatea ar fi orice încercare de împotrivire din partea protagonistei, care, conștientă de acest lucru, se adaptează situațiilor, alegând supunerea în locul oricărei puneri sub semnul întrebării sau al unei eventuale revolte. Prin urmare, avem din nou de-a face cu un paradox al normalității, cu o normalitate aparentă.

Este firesc ca și cititorul să își pună întrebarea dacă există într-adevăr o legătură între bilețelele găsite în buzunarele costumelor pentru export și interogatoriile maiorului Albu. Însă, ca și multe alte întrebări ce se ivesc pe parcursul lecturării romanului, și aceasta rămâne fără răspuns. Astfel, motivul călătoriei cu trenul va rămâne necunoscut, întocmai ca și intenția autoarei, romanul stând sub semnul arbitrarului și al inexplicabilului. Nici problema vinei

[17] Ibd., p. 54
[18] Ibd., p. 36
[1919] Herta Müller, *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, trad. din germană de Corina Bernic, Ed. Humanitas Fiction, 2014, p. 5
[20] It. *te aștept*, n.a.

protagonistei nu va fi soluționată, ea părăsind tramvaiul fără nici o explicație la ultima stație, alegând să nu meargă la interogatoriu, ci să hoinărească prin oraș.

Romanul se caracterizează prin refuzul intenționat al autoarei de a reda „falsa poleială a realității“[21] în schimbul prezentării „fragilității lumii“[22] prin prisma unei percepții deosebit de detaliate asupra anumitor obiecte și evenimente. Cadrul contextual, statul totalitar ce stă sub semnul despotismului, al privării de libertate, al fricii și alienării, își pune amprenta asupra tonului narațiunii și al stării sufletești a personajului principal. Așa cum se deduce din titlul romanului, întâlnirea cu sine însăși a protagonistei nu este, așa cum ar fi normal, un pas înspre autocunoaștere și –dezvoltare, ci dimpotrivă, al evitării oricărei reflexii asupra propriei existențe. Acest lucru implică o autoapărare din partea eului narativ, care însă reușește, datorită fluxului conștiinței redat până în cele mai mici detalii de autoarea bănățeană, să ne ofere un portret complet nu numai al personajului principal, dar și al mediului în care acesta trăiește și, mai ales, al persoanelor cu care vine în contact.

Paradoxul normalității, precum și „impresia aleatoriului, a contradictoriului și a detașării de identitate, de familiar și necunoscut“[23] se intensifică prin utilizarea unei anumite strategii narative: discontinuitatea și fragmentarea conform principiilor simultanului, non-simultanului și eterogenului, fapt ce duce la o indeterminare și deschidere a modului reprezentării. În cadrul acestui roman se poate observa o fragmentare și obiectivizare a realității, toate piesele aparent aleatorii putând fi potrivite pentru a forma un „mozaic“ al vieții interioare și exterioare a unui individ în perioada comunistă.

O altă componentă a paradoxului normalității în *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi* constă în utilizarea obiectelor ca și recuzită, în scop protector. Este cazul „bluzei care încă mai crește“[24], pe care protagonista o moștenește de la prietena Lilli, ucisă în încercarea de a fugi peste graniță, al „bluzei care încă mai așteaptă“[25], primită cadou de la soțul Paul și al nucilor, care sunt consumate ritualic, ca un soi de „antidot“ împotriva fricii, ca un „calmant“ al nervilor înainte de interogatoriile cu maiorul Albu:

N-am cum să fac altfel: am îmbrăcat bluza verde care încă mai crește și bat de două ori cu piatra, în bucătărie se zguduie vesela, apoi nuca-i deschisă. În timp ce o mănânc, intră Paul în pijama, trezit de spartul nucii, și beau unul sau două pahare cu apă, dac-a fost cumva beat criță, ca ieri, atunci bea două. Nu trebuie să înțeleg fiecare cuvânt în parte, știu și-așa ce spune când bea apă:

-Doar nu crezi cu adevărat că nuca te ajută la ceva.

Bineînțeles, nu cred cu adevărat asta, așa cum nu cred cu adevărat în toate obiceiurile cu care m-am deprins. Cu atât mai încăpățânată sunt:

-Lasă-mă să cred ce vreau. (…)[26]

Sigur că Paul are dreptate, nuca și bluza care încă mai crește nu produc decât și mai multă frică. Ei și, de ce ar trebui să vrei să-ți faci norocul, dacă nu reușești decât să-ți faci frica.(…)[27]

[21] Sissel Lægreid, *Der allegorische Blick des Melancholischen. Zum „fremden Blick“ und dem Primat des Dinghaften in Herta Müllers Roman „Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“* [ro. *Imaginea alegorică a melancolicului. Referire la „privirea străină“ și la primatul obiectelor în romanul Hertei Müller „Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi“*, n.a.], în *Transcarphatica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*, nr. 5/6, 2006/2007, p 94
[22] Ibd.
[23] Ibd., p. 98
[24] Herta Müller, *Astăzi…,* p.22
[25] Ibd., p.24
[26] Ibd., p. 22
[27] Ibd, p. 24

Când ești chemat la interogatoriu, te deprinzi cu niște lucruri care ajută cumva. Nu contează dacă e adevărat sau nu. Nu te deprinzi, ci m-am deprins eu cu aceste lucruri, s-au furișat unul după altul în viața mea. (…)

Când mă întorc acasă de la interogatoriu, îmi pun pe mina bluza gri. Ea se numește bluza care încă mai așteaptă. E de la Paul.[28]

Primatul tangibilului ca un principiu poetologic al romanului este evident: obiectele utilizate ca recuzită, neavând la prima vedere nici un rol concret în desfășurarea acțiunii, îi creează și cititorului o stare de nesiguranță, acest lucru constituind intenția expresă a autoarei bănățene. Pentru a intensifica acest „paradox al normalității“, își lasă protagonista să hoinărească, aparent fără nici un țel anume, prin forfota cotidiană, oprindu-se la alimentară pentru a contempla diferite obiecte care fac în mod evident trimitere la nebunie, la pierderea echilibrului interior:

Înainte de a cumpăra cartofii, fusesem în alimentară la raionul cu dulciuri. În borcanele așezate unul peste altul am văzut bomboane roșii de care erau lipite viespi moarte, apoi lame de ras ruginite, apoi biscuiți sfărâmați, apoi cutii de chibrituri, apoi bomboane verzi lipite între ele și cu viespi. În raftul de pe perete sticlele își alternau culorile: lichiorul galben de ouă, siropul roz de zmeură, rachiul verde de drojdie, acetona pentru unghii clară ca apa. Nici unul dintre lucrurile de acolo nu știa ce e cu el. vânzătorul, ca și cum din chibrituri, lame de ras, bomboane lipite și biscuiți s-ar fi făcutt un om care se va împrăștia apoi la loc.

-O sută de grame de lame de ras dulci, am spus eu.[29]

Tabloul este din nou unul grotesc, iar culorile intense (galben, roz, verde) îi conferă o aură expresionistă, surprinzătoare. Nimic nu pare normal, cu atât mai puțin dorința protagonistei de a cumpăra „o sută de grame de lame de ras dulci“[30]. Avem de a face, ca și în romanele precedente, cu o „privire străină“ asupra lucrurilor, care sunt extrase din mediul lor cotidian, devenind o alegorie a vieții de zi cu zi într-o România comunistă unde orice încercare de afirmare, de împlinire a aspirațiilor individuale, era din start înăbușită cu deosebită cruzime.

În concluzie, se poate afirma că „paradoxul normalității“ este unul dintre motivele recurente ale trilogiei romanelor Hertei Müller, având un dublu rol: pe de o parte acela de a contura, cu ajutorul „privirii străine“ și al „percepției inventate“, (particularități ale stilului autoarei bănățene) un portret al vieții cotidiene în perioada dictaturii Ceaușiste, și de a reliefa imposibilitatea individului de a se împotrivi sistemului.

Bibliografie

Surse primare

Müller, Herta *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttinger Sudelblätter, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein

[28] Ibd.
[29] Ibd., p. 230
[30] Ibd.

Müller, Herta *Der Fuchs war damals schon der Jäger.* Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main, 2009, ed. A IV-a

Müller, Herta *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet,* Rotbuch: Berlin, 1991

Müller, Herta *Herztier*, Fischer Taschenbuch: Frankfurt am Main, 2009, ed. A V-a

Müller, Herta *Niederungen*, Kriterion: București, 1982

Müller, Herta *Animalul inimii*, trad. de Nora Iuga, Ed. Polirom: Iași, 2006

Müller, Herta *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, trad. din germană de Corina Bernic, Ed. Humanitas Fiction: București, 2014

Müller, Herta *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, trad. de Nora Iuga, București, Humanitas Fiction: București 2009

Surse secundare

Arnold, Heinz Ludwig *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* Heft 155. Herta Müller, iulie 2002, Richard Boorberg GmbH & Co: München

Bauer, Karin (ed.) / Eke, Norbert Otto *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers,* Lang: Frankfurt, 2011

Bozzi, Paola *Der fremde Blick. Zum Werke Herta Müllers,* Königshausen & Neumann: Würzburg, 2005

Grün, Sigrid *"Fremd in einzelnen Dingen": Fremdheit und Alterität bei Herta Müller*, Ibidem: Stuttgart, 2010

Haupt-Cucuiu, Herta *Eine Poesie der Sinne: Herta Müllers 'Diskurs des Alleinseins' und seine Wurzeln.* Igel Verlag Literatur und Wissenschaft: Hamburg 1996

Eke, Norbert Otto (ed): *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller* , Ed. Igel Literatur und Wissenschaft, ed. a II-a: Hamburg, 2009

Haines, Brigitt (Ed.): *Herta Müller*, Cardiff, Univ. of Wales Press, 1998

Köhnen, Ralph (ed.) D*er Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung : Bildlichkeit in Texten Herta Müllers,* Lang: Frankfurt am Main, 1997

Ost-West-Identitäten und -Perspektiven : deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien im interkulturellen Dialog / ed. de Ioana Crăciun, George Guțu, Sissel Laegreid. IKGS Verlag (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas : Wissenschaftliche Reihe ; 123): München, 2012

Predoiu, Graziella *Faszination und Provokation bei Herta Müller,* Peter Lang: Frankfurt am Main, 2001

Sissel Lægreid, *Sprachaugen und Wortdinge - Herta Müllers Poetik der Entgrenzung*, în Helgard Mahrdt și Sissel Lægreid (ed.) *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müll*er, Ed. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2013

Transcarphatica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien, nr. 5/6, 2006/2007

Warner, Anna-Kathrin *Die Stirnlocke sieht. Bilder einer totalitären Gesellschaft im Werk Herta Müllers*, [ro. *Onduleul de pe frunte vede. Imagini ale unei societăți totalitare în operele Hertei Müller*], Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung: München: 2011

Surse internet

Film: „Vulpe - vânător“ (1993) http://www.veoh.com/watch/v6416145DDFWxQQX

Lennart Koch, *Macht nichts, macht nichts – Herta Müllers Blick auf die* Wende http://usuaris.tinet.cat/asgc2/Forum_2005/Autors/Koch/koch04.html

Cercetare finanţată prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară nr. 1 **„**Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere”, Domeniul major de intervenţie 1.5 „Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării**”,** Titlu: **„MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală şi post-doctorală”, Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832**.

THE ART OF PAMPHLET IN PAUL-LOUIS COURIER'S VISION

Alina Mirela Morar (Popa), PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: The pamphlet as a literary genre, emerged with the society need for progress, from the desire to take action through written word, to bring the truth to light. This essay aims to present ideas that define Paul-Louis Courier's pamphlet work, placed in a parallel with the art of pamphlet from the Romanian literary area during the interwar period. The text reference intituled The Pamphlet of Pamphlets represents the main work, an reference book, highlighting through its rows the author's concept about the role and mission of pamphlet, as literary genre and artistic act. We proceed with presenting a series of coordinates from the beginnings of the pamphlet genre, focusing on Paul-Louis Courier. The social life has her share of touch concerning the writing destiny of the one's intended with talent and labour in a perfect artistic combination.

Keywords: pamphlet, literary genre, social life, The Pamphlet of Pamphlets, Paul-Louis Courier.

O realitate observabilă este aceea că „de totdeauna omul a simțit nevoia confruntării opiniilor și experiențelor, a verificării în raport cu cei din jur, a propriilor gânduri și concluzii.”[1]

Astfel, „din cele mai vechi timpuri omul și-a dat seama de propria-i mărginire individuală, fatală, și de marea forță a gândirii și faptei colective, înțeleasă însă, nu ca însumare gregară, ci ca o sumă de individualități. De aici rezultă cel puțin trei necesități fundamentale, și anume: necesitatea înfruntării opiniilor, necesitatea susținerii propriei opinii și necesitatea respectului pentru preopinent.”[2]

Polemica și pamfletul au apărut din nevoia de a evolua a societății, din dorința de a acționa prin intermediul forței cuvântului.

Este de observat că, uneori „polemica se confundă cu spiritul pamfletar sau de vendetă, ignorându-se distincțiile esențiale. Căci, în timp ce arma principală a polemistului este demonstrația logică, cea a pamfletului este temperamentul.”[3]

În contextul acesta, E. Lovinescu, în articolul ce poartă titlul: *Spirit polemic-Spirit pamfletar*, publicat în ”Gazeta literară”, mărturisea printr-un real joc de cuvinte că: „ spiritul polemic are nevoie de nerv, însă nu și de nervi. Nervul e o calitate virilă, voluntară, dominantă și dominatoare; el știe ce vrea și merge la țel precis.”[4] Polemistul „adevărat urmărește adevărul, în timp ce, pamfletarul urmărește persoane.”[5] O polemică este totdeauna în serviciul culturii și, aspirând să rezolve probleme, îmbogățește spiritul, în timp ce,

[1] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).
[2] *Ibidem*, p. 1.
[3] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).
[4] E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.
[5] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

pamfletul pus în serviciul unor persoane sau grupuri, irită spiritele”[6], îi agită pe cei ce se simt vizați.

Astfel, „pamfletul, recurgând la caricatură și deformare, reprezintă o fază inițială a culturii, - căci – înainte de a dobândi rațiune, omul a acționat pasional.”[7]

Așadar, mentorul „Sburătorului”, a realizat una dintre cele mai pertinente și precise delimitări între spiritul polemic și cel pamfletar. În opinia sa, „spiritul polemic presupune liniște, stăpânire de sine, calcul și strategie, calități (…) Spiritul polemic nu se cultivă la temperaturi înalte, ci numai la temperaturi medii, chiar rece (…)”[8] Astfel, E. Lovinescu a creat un breviar al celor două spirite atât de diferite și în același timp care se confunda cu ușurință.

Referitor la dăinuirea peste ani a genului pamfletar, observăm că el poate trece în eternitatea, în perenitatea artei, însă doar cu condiția „să fie luat drept ceea ce este, adică rezultat aș intenției artistice și nu instrument polemic autentic.”[9]

În sprijinul redefinirii pamfletului, Cornel Munteanu, un renumit teoretician al plaiurilor transilvănene, a acordat pamfletului un deosebit interes în cadrul cercetărilor sale în domeniu, dedicându-i două ample studii: *Pamfletul ca discurs literar* și *Pamfletul ca literatură,*. Definiția dată acestei noțiuni este convingătoare și merită pe deplin a a fi reținută și amintită aici și prin originalitatea ei. Este vorba despre precizarea că „pamfletul să devină operă literară se referă la: pamfletul este o elaborație asumată de un scriitor; pamfletul este o literatură angajată, de atitudine combativă și critică; pamfletul este o literatură ficțională (imitație artistică mediată de un limbaj specific);pamfletul este o literatură subiectivă (angajează experiențe, temperamente, istorie personală, în raport cu marile probleme umane); pamfletul este o literatură organizată după anumite proprietăți (retorice, formale, semantice, pragmatice, aflate în diferite grade de reprezentare în text) (…) Pamfletul este ”un tip specific de discurs social.”[10]

Prin urmare, dorim să considerăm enumerarea de mai sus a atributelor pamfletului, ca reprezentând un puternic punct de plecare în orice demers de cercetare, din această sferă.

Pamfletarii participanți ai disputei, ai controversei, „joacă” un rol – sunt actori, iar „spectacolul este pamfletul”[11], scrisul pamfletar, noi ceilalți care avem în mână creația, care ne aflăm în descoperirea ei, noi lectorii-spectatori constituind publicul. Punerea în scenă rezultă, am putea zice, din condiţiile actualităţii vremurilor lor.

În aceeași ordine de idei, G. Călinescu afirma că: „hotărât lucru, literatura română a început prin pamflet.”[12]

Observația ce se cuvine rezidă din, faptul că, există un corpus pamfletar şi polemic bine închegat, pe baza unui summum de tehnici şi procedee de persuasiune, argumentare. Acesta este clădesc din temelii, cărămidă cu cărămidă, sau putem spune sub forma unui puzzle cu piese ce își au locul bine stabilit pentru a forma un întreg puternic, rezultat dintr-un câmp larg de întemeiere, ca de exemplu: argumentele, discursul, ironia, arsenalul retoric şi stilistic, rolul lexemelor, respectiv îmbinarea lor, construcțiile sintactice, paragrafelor şi dispunerea acestora, portretizarea, acuzele directe sau indirecte, sintaxa frazei, expresivitatea,

[6] *Ibidem*, p. 7.
[7] *Ibidem*, p. 7.
[8] E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.
[9] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).
[10] Cornel Munteanu, *Pamfletul ca discurs literar*, București, Editura Minerva, 1999, p. 314
[11] *Ibidem*, p. 342.
[12] Virgiliu Ene, *Satira în literatura română*, vol. I, București, Editura Albatros, 1972, p. XII, *apud* Cătălin Mihuleac, *Pamfletul şi tableta. Jurnalism sau literatură*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, p. 13.

etc. Pamfletele, respectiv textele polemice, pot poseda o importantă încărcătură de sens, ținând atât de argumente *ad rem*, dar și de argumente *ad personam.*

Viața socială își are doza ei de amprentare asupra destinului scriiturii, a aceluia hărăzit cu talent și trudă, într-o perfectă îmbinare artistică, după cum versul arghezian ne spune „Slova de foc și slova aurită/ Împerecheate-n carte se mărită", "slova de foc" ca metaforă simbolizând nimic altceva decât, talentul, harul poetic, scriitoricesc, iar „slova făurită" o metaforă a meșteșugului, a trudei, efortului Îndreptându-ne atenția și asupra celui de-al doilea vers, se reliefează o hierogamie, o unire sfântă a acestora, a talentului cu meșteșugul, devenind condiția *sine qua non* a creației.

În cea de-a doua parte a lucrării, purcedem prin a prezenta o serie de coordonate ale operei pamfletare din spațiul francofon, de la începuturile genului,. Ne oprim asupra lui Paul-Louis Courier. De ce Paul-Louis Courier? Ei bine, și pentru că-l regăsim în literatura noastră, ca „omolog", dacă tot suntem în sfera politicului, al lui Camil Petrescu. Acesta din urmă, "așa cum o repeta el ca un laitmotiv, avea în sânge virusul polemic. Absolvind liceul în 1913, el a fost luat de N. D. Cocea la ziarul său «Facla». Acolo și-a publicat el întâiele pamflete și polemici."[13] Astfel, el semnează o diatribă agresivă, violentă contra cunoscutului Vintilă Brătianu, ministrul însărcinat cu partea financiară și economică a țării. La rândul lui, prin acest gen literar a adus critici dure, chiar aspre, putem spune, la adresa conducătorilor acelor vremuri, contra regimurilor burgheze, acuze care nu s-au lăsat fără repercusiuni traduse prin suferințe de ordin sufletesc și material, așternute, din nefericire, asupra autorului, căci aceștia "loveau fără cruțare pe nerușinatul calomniator – cum l-au catalogat – împiedicându-l să-și agonisească măcar sumara hrană zilnică."[14] Contestarea scriitorului este, așa cum am observat, vehementă, însă nu generală. Legat de acestea, trebuie să amintim, să adăugăm și faptul că natura climatului literar interbelic nu era una primitoare, calmă, ci dimpotrivă, scriitorii acelor vremuri aveau parte de contestări, de ostilități, fiind implicați în evenimente dure, deoarece era o perioadă a atacurilor și a luptelor literare.

Însă, diferența dintre situația celor doi ține, în primul rând, de spațiu, apoi de metodă și într-un final, de urmări, căci lui P.-L. Courier i se aduc multiple afronturi, i se confiscă toate exemplarele pamfletului *Jalba către camera deputaților pentru sătenii împiedicați să danseze*, mergând până la a fi condamnat. După tot șirul de procese, P.-L. Courier „și-a atras inimiciția magistraților și a juraților – unelte ale reacțiunii monarhice – dar, și important e că - el a câștigat în schimb marea prețuire a publicului", care are doza de greutate cea mai mare.

In a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, "Parisul saloanelor…devine principalul centru european de întâlnire a savanților și perimetrul privilegiat al dezbaterilor politice. Înaintea Revoluției Franceze, Louis Sebastien Mercier aprecia că la Paris se «cenzurează nu abuzurile unui oraș, ci abuzurile a căror reformă interesează întreaga umanitate.»[15]"

Rămânând în aceeași sferă, "revoluția nu echivalează numai cu tentativa de răsturnare a regimului puterii reale. Ea este și o luptă pentru dominație și exercițiu de putere în sfera simbolică, la fel de semnificativă și de influentă ca puterea reală. Astfel o revoluție trebuie să renoveze imaginarul social."[16] Se configurează un imaginar agresiv care "permite separarea lumii între răul imoral aristocratic și binele popular, ... și culminează cu distrugerea Bastiliei, nimic nefiind mai puternic în revoluție decât *căderea unui simbol (s.n.)*"[17]

---

[13] Constant Ionescu, *Amintiri despre Camil Petrescu*, în "Gazeta literară", anul XV, nr. 1(792), joi, 4 ianuarie 1968, p.7.
[14] Constant Ionescu, *Amintiri despre Camil Petrescu*, în "Gazeta literară", anul XV, nr. 1(792), joi, 4 ianuarie 1968, p.7
[15] Antoine Compgnon,; Jacques Seebacher, *Spiritul Europei. Volumul 1-Date și locuri*, traducere de Claudiu Constantinescu, Iași, Editura Polirom, 2002,p. 140 *apud* Constantina Raveca Buleu, *Revoluția Franceză și mutațiile din câmpul puterii*, în *Voința de putere sub semnul ideii europene,* în "Supliment al Revistei Contemporanul", nr. 8, 2012, p. 9.
[16] *Ibidem,* p. 13.
[17] Constantina Raveca Buleu, *Revoluția Franceză și mutațiile din câmpul puterii*, în *Voința de putere sub semnul ideii europene,* în "Supliment al Revistei Contemporanul, nr. 8, 2012, p. 13.

Tot așa, facem un prim apel la un eveniment din viața lui Paul-Louis Courier, la atacul asupra Cetății Bastilia, din 14 iulie 1789, unde alături de revoluționarii francezi prezenți, se afla și tânărul Courier atunci în vârstă de 17 ani, „acest adolescent nu era altul decât celebrul de mai târziu autor al pamfletelor, episod din tinerețe în care unii biografi văd cheia adevăratului său caracter, a afinităților sale cu epoca în care a trăit.”[18] Fără îndoială, ”faptul are însă o semnificație deosebită atunci când aparține unui adolescent care s-a hărăzit cu trup și suflet studiului antichității grecești și latine și care părea să nu cunoască altă pasiune decât cultura veche. El descoperă dintr-o dată în Paul-Louis Courier un temperament de luptător, care nu traversează epoca fără să nu vadă, fără să nu înțeleagă, fără să nu participe la tumultul ei.”[19]

Mai apoi, „condeiul cu care-și stiliza traducerile din Isocrat îl va ascuți și-l va muia în cel mai coroziv acid de a înfiera regimul, dezmățurile de la curte, moravurile aristocrației...pentru a face din el o armă de apărare a norodului[20]. În acest mod, s-au născut pamfletele sale drept, *„model clasic al unui gen combativ de înaltă valoare satirică și literară. (s.n.)* ”[21], va fi un mijloc de luminare a masei. Pentru a numi arsenalul de care dispune Courrier, F. Brunea-Fox aducea expresia ca sursă din joc „praștia lui polemică”, el fiind „rând pe rând pamfletarul aprig ancorat în actualitate și interpretul vechi al bucolicilor elini.”[22]

Mihail Sadoveanu într-un articol despre Courier, apărut în anul 1925 în ziarul ieșean *Lumea,* afirma că: „firea lui semeață și dură, inteligența rece ca o lamă concentrează în pagini de artă desăvârșită un venin fluid și paralizant. Courier n-are invectiva tare; nu izbește cu sunet și larmă. Înțepătura pe care o face e mortală, însă e ascunsă sub zâmbete și duhul blândeții. Vorbește limpede, liniștit și-n pilde, ca un țăran. Ideea însă e teribilă.”, identificându-se o la suprafață o înglobare de cuvinte obișnuite, domoale, însă care analizate în miezul lor, se dezvăluie niște cuvinte ascuțite, cu tăiș, cu iz psihologic. Până la sfârșitul vieții, P.-L. Courier va nutri o imensă aversiune împotriva clasei politice și împotriva ei va scrie cele mai necruțătoare dintre pamfletelor sale.

Satira lui Courier, „având un profund caracter social, atacă instituțiile fundamentale ale regimului - autoritar al lui Ludovic al XVIII-lea – fără a ține seama de sensibilitățile nimănui. Courier spune lucrurilor pe nume, într-un grai simplu, pe înțelesul tuturor, într-un stil de o puritate inegalabilă (...) el dă pamfletului o strălucire nouă.”[23]

Pamfletarul francez posedă un atu deloc de neobservat, și anume bravarea, are capacitatea de a înfrunta cu o doză mare de curaj, acuzele care i se aduc, „nimic nu l-a înfricat când a crezut că trebuie să intervină pentru a înfiera o inegalitate, a împiedica o nedreptate.” Idee de altfel regăsită ca stindard al autorilor de pamflete.

Ultima scriere a sa, apărută în anul 1824 și intitulată: *Pamfletul pamfletelor,* reprezintă o *artă pamfletară* (s.n.), din mai multe considerente.

În primul rând, autorul își construiește textul printr-o sumă de adresări directe publicului, ca actant major, ca instanță deliberantă, acordându-i un maxim de importanță în tot ce înseamnă pamflet. Astfel, asistăm la o mărturisire a crezului său artistic, a menirii sale, confesiune pusă pe seama personajelor din pamfletul în discuție.

---

[18] F. Brunea-Fox, *Cuvânt înainte,* la *Paul-Louis Courier-Pamflete*, prefață și traducere de F. Brunea-Fox, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 16.
[19] *Ibidem*, p. 5.
[20] *Ibidem*, p. 5
[21] F. Brunea-Fox, *Cuvânt înainte,* la *Paul-Louis Courier-Pamflete*, prefață și traducere de F. Brunea-Fox, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 5.
[22] *Ibidem*, p.7.
[23] F. Brunea-Fox , *op.cit.*, p. 16.

De bună seamă că, încă de la începuturi, fie ca era vorba de „mici răvașe", de o „scriere în puține pagini", de „broșură" sau de „pamflet", toate aceste texte scrise, erau privite cu dispreț, fiind condamnabile, „imputabile", ducând automat la desconsiderarea autorului prin numirea lui „pamfletar odios." Existau două părți ale baricadei, cei contra, reprezentați de clasa politică, în frunte cu personajul de la care ne-am fi așteptat la cea mai mare deschidere, librarul, care catalogase drept pamflet textele lui Courier, dar, atenție, fără a fi avut curiozitatea, chiar bunăvoința de a arunca un ochi peste ele, de a le vedea forma, de a înțelege conținutul și de a extrage esența, adevărul. Pamfletarul se află în slujba adevărului, pe care îl descoperă și nu îl lasă de izbeliște, îl împărtășește mai departe singurului judecător pertinent, publicul, capabil să discearnă, să disece subiectul, în contrapondere cei situați contra ce susțin că : „Otravă, iată ce urmărește justiția în scrieri de-alde astea. – neîngrădind libertatea presei – Altminteri, presa e liberă; tipăriți, publicați tot ce vreți, dar nu otravă. "[24] Librarul afirmă ca nu a dorit să ia contact direct cu textul, după cum opina: „nu-l cunosc; nu știu, nici nu vreau să știu ce cuprinde, de citit, însă, se citește: conține otravă. A spus-o domnul procuror al regelui și nu pun la îndoială cuvintele sale (...) Nimic de valoare, (...) de aia nici n-o citesc. " [25]Astfel, acesta aduce o serie de contraargumente, construite pe ceea ce știe sigur, adică din surse „auzite", nefăcând probatoriu pe textul sursă, asemănând pamfletul cu ceva întrutotul dăunător: „pamfletul nu poate fi ceva bun. Cine zice pamflet zice o scriere plină de otravă...dintre cele mai detestabile."[26]

În aceeași ordine de idei, Courier, punându-se imaginativ în locul detractorilor, constată într-un ton ironic, existența unei temeri excesive față de sensurile conotative ale limbajului, termenul comparativ fiind unul diabolic: „Doamne, mi-am șoptit în sinea mea, doamne, păzește-ne de diavoli și de limbajul figurat!"[27]

În fond, pamfletul este considerat drept o cale de exprimare a opiniei sale, o cale de a aduce în lumină adevărul: „să-mi exprim opinia în puține cuvinte – dar condensate – opinia despre toate astea, răspicat, deci pamfletărește."[28]

Michel Peronnet considera că: „Pamfletele nu sunt numai expresia luptelor politice ale timpului, ci expresia mentalităților timpului și a travaliului imaginarului, care transformă o realitate într-o imagine metaforică sau simbolică și pe care o proiectează pe o altă realitate pentru a o descalifica."[29]

Referitor la stratul unităților sintactice sau al figurilor sintactice, al metataxelor, titlul textului courierean: *Pamfletul pamfletelor*, se construiește ca un poliptoton[30] prin repetarea aceluiași cuvânt în diferite forme flexionare în același context, contribuind astfel la potențarea în plan acustic, dar și la conturarea ideii urmărite. Scrierea se vrea a fi, încă din titlu, un text de căpătâi, dacă ne este permis, un îndrumar, deoarece dozează în rândurile sale, expresia concepției autorului despre rolul și menirea pamfletului, ca gen literar, ca act artistic. Este un breviar concentrat ce descrie arta pamfletară în sine. Rolul pamfletarului este acela de a nu se abată din drumul ales, să facă față cu tărie opreliștilor, ca un veridic simț al datoriei: „lasă-i să te bârfească, să te condamne (...) dar dumneata continuă a obții ceea ce gândești. Nu e un drept, ci o datorie, o strașnică obligație a fiștecărui om frământat de un gând să-l exprime fățiș, să-l dea în vileag spre binele general – deoarece, continuă el –Adevărul aparține tuturor.

[24] Paul-Louis Courier, *Pamfletul pamfletelor*, în *Pamflete*, prefață și traducere de F. Brunea-Fox, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, pp. 294-295.
[25] *Ibidem*, p. 295.
[26] *Ibidem*, p. 294.
[27] *Ibidem*, p. 294.
[28] *Ibidem*, p. 294.
[29] Cornel Munteanu *apud* Michel Peronnet, *Réactions d'un historien,* în vol. *Le Pamphlet en France au XVIe siècle*, p. 117.
[30] Lăcrămioara Mutoiu, *Alchimia textului poetic*, *f.l.*, Editura Versus, *f.a.*, p. 10.

Ceea ce crezi că este util, vrednic de a fi cunoscut de toată lumea nu poate fi trecut sub tăcere."[31]

Se conturează, în mod clar, câteva definiții ale pamfletului, una dintre acestea este următoarea: „Un gând elaborat, concis și limpede, cu dovezi, documente, exemplificări, o dată tipărit, este un pamflet, este fapta cea bună, cea mai curajoasă, uneori, pe care omul o poate dărui lumii. Dacă ideea ta e bună, ea folosește; greșită, va fi corectată, și tot poate fi folositoare."

Putem mărturisi că, odată cu pamfletele courieriene ale secolului al XVIII-lea, are loc cristalizarea și dacă ne este îngăduit, întronarea sa, *à fortiori „în toate timpurile pamfletele au schimbat fața lumii" (s.n.)*[32] Rolurile pamfletului, după cum am afirmat mai sus, sunt multiple, unul este și acela de educare a publicului cititor, a oamenilor, a celor mulți dar care în caz de unire pot mișca munții din loc deoarece: „Folie tipărite(...) instruiesc pe oamenii de toate vârstele - nu confruntându-i cu - fraze usturătoare, - ci – fără învârtituri de stil meșteșugite - doar așa - expresia limpede și directă ajunge acestor oameni"[33] ca într-o oglindire concisă a ideilor pamfletare.

Bunăoară, se acordă o atenție deosebită publicului, ca actant major, fiind cel care culege opiniile, deliberând neîntrerupt, rezultând o critică pertinentă, viabilă, simplă și adevărată, căci: „poporul, ca și cum ar fi adunat la un sfat permanent, culege opiniile, deliberează neîntrerupt asupra fiecărei chestiuni de interes general și își formează hotărârile din părerea ce oglindește unanimitatea, fără nici o excepție. (...) poporul nu face greșeli."[34]

Pamfletul este, scrie Courier într-o notă anonimă, „cel mai bun soi de carte, cel mai popular prin scurtimea lui. Pamfletul se adresează celor care nu au timp să citească tomuri întregi – un gen în primul rând persuasiv, a cărui notorietate secolele ulterioare o cunosc foarte bine.[35]

Atitudinea potrivită în cazul unui atac pe căi literar-discursive, este aceea în care autorul dă frâu liber exprimării, cu prioritate, scrisă, necenzurându-și propriului crez, ci să dezvăluindu-l, în vederea impregnării adevărului, astfel opina P.L Courier: „Lasă-i să spună orice pe socoteala dumitale, lasă-te batjocorit, condamnat, închis, lasă-te spânzurat, *dar publică ce gândeşti (s.n).* Nu-i un drept, ci o datorie, strictă *obligaţie a oricui vrea să-şi exprime gândurile şi să le scoată astfel la lumina pentru binele comun (s.n)*. Adevărul este, în întregimea lui, al tuturor. Nu poti trece sub tăcere ceea ce stii că este folositor și că trebuie să fie cunoscut de fiecare. (...) E bine să vorbești, dar este și mai bine să scrii; *să tipărești este însă lucrul cel mai bun* (s.n)."[36] Ideea ce reiese din aceste prime două afirmații, ar fi aceea că, acestui gen i se atribuie un loc prim în geneza literaturii.

Finalul pamfletului se țese sub formă de adresare directă, caldă, plină de simpatie, către public, „scumpi prieteni."[37]

În *Pamfletul pamfletelor,* „autorul pledează pentru însemnătatea socială a acestui gen literar, demonstrând influența pe care o are în politica țării. (...) pamfletul este genul cel mai apropiat, mai drag milioanelor de oameni cinstiți, care vor să afle adevărul."[38]

Paul-Louis Courier credea cu tărie în salvarea lumii prin condei.

---

[31] Paul-Louis Courier, *op.cit*, p. 299.
[32] *Ibidem*, p. 302.
[33] *Ibidem*, p. 20.
[34] *Ibidem*, p. 304.
[35] http://www.observatorcultural.ro/PamflESTele-lui-Paul-Louis-Courier*articleID_15263-articles_details.html Accesat la 4 septembrie 2013.
[36] http://www.price.ro/specificatii_paul-louis_courier_pamfletul_pamfletelor_35934.htm Accesat la 4 septembrie 2013.
[37] [37] Paul-Louis Courier, *op.cit.*, p. 307.
[38] *Op.cit.*, p. 17 .

Subscriem, prin urmare, meditației lui George Nițu, care în prefața sa la cartea *Pamfletul în literatura română*, recunoscând valoarea nobilă și creatoare a acestui gen literar, semnala următoarele: „Gen proteic şi polivalent, pamfletul constituie, atunci când slujește uneori idealuri nobile, o *zestre de preț a umanității* (s.n.), fiind un gen literar care, deși este consacrat târziu, mai ales prin forța prin care l-a impus presa în marile dispute politico-religioase și literare ale timpului, reprezintă o *mărturie a trecerii efemerului în eternitatea artei* (s.n.).”[39]

BIBLIOGRAFIE

MONOGRAFII/ANTOLOGII

1. **COURIER, PAUL, LOUIS, *Pamflete***, prefaţă şi traducere de F. Brunea-Fox, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960
2. **HOGEA, VLAD, *Antologia pamfletului românesc,*** Vol. I-II, Bucureşti, Editura Samizdat, 2005
3. **INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. Călinescu”, Universitatea din Bucureşti, *Atitudini şi polemici în presa literară interbelică – Studii şi antologie***, Tipografia Universităţii Bucureşti, Bucureşti,1984
4. **MIHULEAC, CĂTĂLIN, *Pamfletul şi tableta. Jurnalism sau literatură***, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2009
5. **MUNTEANU, CORNEL, *Pamfletul ca discurs literar***, Bucureşti, Editura Minerva, 1999
6. **MUTOIU, LĂCRĂMIOARA, *Alchimia textului poetic,* f.l.,** Editura Versus**, f.a.,**
7. **NIŢU, GEORGE, *Pamfletul în literatura română***, Timişoara, Editura de Vest, 1994
8. **SĂLĂVĂSTRU, CONSTANTIN, *Mic tratat de oratorie,*** Ediţia a II-a, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2010

ISTORII LITERARE

1. **M. ANGHELESCU, M. BUCUR, ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA (COORDONATOR ŞTIINŢIFIC), PAUL CORNEA, ALEXANDRU DUŢU, N. MANOLESCU, D. MICU, G. MIHĂILĂ, GEORGE MUNTEAN, AL. SĂNDULESCU, *Istoria literaturii române. Studii,*** Bucureşti, Editura Academiei, 1979
2. **CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982
3. **LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane,*** *I-II*, Ediție îngrijită de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1973
4. **MANOLESCU, NICOLAE**, ***Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură***, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

[39] George Nițu, *Pamfletul în literatura română*, Timişoara, Editura de Vest, 1994, p.5.

DICȚIONARE

1. **ANGHELESCU, MIRCEA, IONESCU, CRISTINA, LĂZĂRESCU, GHEORGHE, *Dicţionar de termeni literari*,** Bucureşti, Editura Garamond, f.a
2. **SIMION, EUGEN (COORD.), *Dicţionarul general al literaturii române***, vol. I [A-B], vol. II [C-D], vol. III [E-K], vol. IV [L-O], vol. V [P-R], vol. VI [S-T], vol. VII [Ţ-Z], I-VII, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004, 2004, 2005, 2005, 2006, 2007, 2009
3. **SASU, AUREL (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români,*** Vol. I-IV, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995-2002
4. **ZACIU, MIRCEA; PAPAHAGI, MARIAN; SASU, AUREL (COORD.), *Dicţionarul scriitorilor români,*** vol. I [A-C], vol. II [D-L], Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, 1998, vol. III [M-Q], vol. IV [R-Z], Bucureşti, Editura Albatros, 2001, 2002

REFERINȚE CRITICE

A) REFERINȚE CRITICE ÎN VOLUME:

1. **SĂLCUDEAN, MINODORA, *Tudor Arghezi. Discursul polemic***, prefaţă de Ion Dur, Colecţia Academica, Iaşi, Editura Institutul European, 2009
2. **VLAD, ION, *Aventura formelor,*** Ediţie îngrijită Irina Petraş, Bucureşti, Colecţia „Akademos", Editura Didactică şi Pedagogică, 1996

REFERINȚE CRITICE ÎN PERIODICE:

1. **BULEU, CONSTANTINA, RAVECA; *Revoluția Franceză și mutațiile din câmpul puterii***, în ***Voința de putere sub semnul ideii europene***, Supliment al "Revistei Contemporanul", nr. 8, 2012
2. **IONESCU, CONSTANT; *Amintiri despre Camil Petrescu***, în "Gazeta literară", anul XV, nr. 1(792), joi, 4 ianuarie 1968
3. **MANOLESCU, NICOLAE**, ***Polemică, pamflet***, în "România literară", Numărul XXXVI, 5-11 martie 2003, http://www.romlit.ro/polemic_pamflet.
4. **MANOLESCU**, **NICOLAE**, ***Polemică și pamflet***, în "Romania culturală", nr. 3, 21 ianuarie 2011
5. **MARCEA, POMPILIU, *Necesitatea polemicii***, în „Gazeta literară", anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968
6. **Idem**, ***Polemică și pamflet –I, II, III***, în "România literară", nr. 9, 2003, nr. 2, 2010, nr.3, 2011
7. **E. LOVINESCU**, ***Cei ce vin…,*** în „Sburătorul", anul I, nr. 3, 3 maiu 1919

SITEGRAFIE

1. **SĂLĂVĂSTRU, CONSTANTIN, *Teoria şi practica argumentării*** SIhttp://filozofie.3x.ro/Teoria%20Argumentarii%20-%20Capoitole%20PDF/
2. http://www.price.ro/specificatii_paul-louis_courier_pamfletul_pamfletelor_35934.htm

3. **ION VASILE ȘERBAN**, ***Pamfletul între formă și fond***, în Revista „Observator cultural –spiritul critic în acțiune”, an 2001, nr. 50
4. http://www.observatorcultural.ro/PamflESTele-lui-Paul-Louis-Courier*articleID_15263-articles_details.html
5. **ANTONIO PATRAȘ**, ***Literatura lui E. Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată***, http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/VII_2_Patras.pdf

PHILIP LARKIN'S POETRY: DUAL ATTITUDE TOWARDS WOMEN

Edith-Hilde Kaiter, PhD Assisstant, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: The characteristic feature that pervades most of Philip Larkin's poems is its gloomy atmosphere. Most lines from his poems are devoted to the negative aspects of life, such as loneliness, dejection, disappointments, loss and terrifying prospect of impeding death because people and life seem to have let Larkin down. As a matter of fact, in his poems men are usually seen as victims, while women are powerful and able to control them, though he considers them insignificant and inferior to men. He somehow associates deprivation with women and his relationships with women seem rather difficult. Maybe this is the reason why women feature prominently in a variety of his works, becoming the centre of his focus.

The present paper deals with the close relationship between the development of Larkin's style and his rather contradictory attitude towards women as well as with his problematic relationship with them.

Keywords: Larkin, women, frustration, poetry, dilemma.

As critics remarked, Larkin's fury against women is not so much a "declared state of siege against them personally as it is an internal battle raging within himself."[1] Not even his mother, one of the most important persons in his life, was spared from Larkin's critical thoughts. In 1965, in a letter to his friend, J.B. Sutton, Larkin wrote: "My mother is such a bloody rambling fool, that half the time I doubt her sanity. Two things she said today, for instance, were that she had 'thought of getting a job in Woolsworth's' and that she wanted to win the football pools so that she could "give cocktail parties" […] I suppose I shall become free [of mother] at 60, three years before the cancer starts. What a bloody, sodding awful life."[2] At that time, Eva Larkin was seventy-nine and she died at ninety-one. After his mother's death, his poems, more or less, stopped coming and, as Andrew Motion noticed, there was no coincidence. In a world characterized by deprivation, women came to stand for the fact that: "Life is an immobile, locked, / Three-handed struggle between / Your wants, the world's for you, and (worse) / The unbeatable slow machine / That brings what you'll get.[3]

People and life seem to have disappointed Larkin a lot. Still, he always associated deprivation with women. He had often difficulties in his relations with women – the inability to work out why things should be so difficult and the frustration of trying to accommodate his own needs. In another letter to Sutton, in 1950, he wrote: "My relations with women are governed by a shrinking sensitivity, a morbid sense of sin, a furtive lechery and deplorable flirtatiousness – all of which are menaced by the clear knowledge that I should find marriage a trial."[4] This witnesses a general attitude towards women and it refers more specifically to one of his relationships, the one with Ruth. During the last few months before he left for Ireland, in September 1950, Larkin continued to 'shilly-shally, lurching between thoughts of

[1] Janice Rosen quoted in Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997, p. 135.
[2] Andrew Motion, *Philip Larkin, A Writer's Life*, Faber and Faber, London, 1993.
[3] Janice Rossen in Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997, p. 135.
[4] Quoted in Eduard Vlad, *The Glory and the Gloom*, Mondograf, Constanta, 1997, p. 186.

"matrimony", love of "solitude and eternal wayfaring", and in the wish to "trust life to bring… something more decisive".[5] In this context, 'the intertextual associations *bride-bridal-bridle*, more mere echoes, acquire a definitely obsessive significance.[6]

Larkin's views of women seem to be clearly part of his larger struggle with life in terms of encountering its 'having-to', and feeling continually forced into enduring what he dislikes. It is difficult to know who is to blame because of his negative thoughts. In another letter to Sutton, he wrote: "I am of the opinion that I shall never know anything about the woman I marry, really. What do I know of you? Nothing at all. Preserve me from interesting personalities."[7]

As a matter of fact, he never got married, maybe because he wanted to live only with his thoughts and this remark dates from an early period in Larkin's life, before he had time to revise his views. To some extent it talks about the dilemma of his generation of men, who were educated apart from the 'girls', who came to seem rather mysterious and inaccessible. It assumes that women are 'other' and distanced. Some years going down from Oxford, Larkin wrote to Sutton, somehow in self-mockery: "I don't know about women and marriage. One thing I do think is that if we had known as many women as we have read books of DHL we would have clearer idea of the situation."[8]

Though he considered deeply Lawrence's and Freud's discussions about unresolved sexual conflicts as they relate to one's earliest years, Larkin seems to have declined 'to press the issue further in order to gain insight into the problem.'[9] "No, if I consider my state of permanent non-attachment, my perpetual suspension, my sexual indifferences, I should put it down to Mother - complex if I were honest, I suppose. How irritating! And nasty, too!"[10]

The poem *Love Again* comes closer to formulating a reason for his inability to avoid the pain of love, by finding it impossible to 'say why it never worked for me'. Larkin's poetry on this subject often points in the direction of his suffering, but does not fully explore its implications. *Love Again* suggests a strong desire to avoid finding the source of his misery – always supposing that source was possible to find – by resisting the task expressing it. That 'usual pain' means his feelings of being victimized by the outside world, which seem to disregard him completely and to mock his desire.

Larkin's general sense of frustration and alienation from the outside world is evident in a cartoon entitled *Portrait of the Author and Family, 1939*, which he drew during his late teenager years. It presents the artist's family: his father, mother and sister are facing one another and talking about different subject; all of these figures are talking at once, and disregarding each other's conversation. The father is reading a newspaper, the mother is knitting, and the sister is standing in front of them, gesturing with one hand. What is weird, but in the same time strikingly about this cartoon, is the fact that the young artist is sitting somewhere outside this circle, scribbling at a desk with one hand while looking up; his face, on which one can easily see the dark emotion, is turned towards the one who sees the picture, while a huge wordless exclamation is over his head. This sense of emotion characterizes much of his writing, and also informs many of his views on women and family life. Women represent time 'wasted' or stolen and appropriated entirely, as in 'Self's the Man', where "the money he gets for wasting his life on work / She takes as her peck."[11]

[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 187.
[7] Quoted in Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997, p. 136.
[8] Ibid., p. 137.
[9] Ibid.
[10] Ibid.
[11] Anthony Thwaite, *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1998.

Women tended to play a role in his writing, which counterbalances some misogynist tendencies: "To call Larkin a misogynist would be an overstatement – to call him a misanthropist might be closer to the mark; at the least, he capitalizes on the energy which derives from seeing sexual politics solely from the man's point of view, and from projecting much of his frustration onto women, thus locating the source of his anger there."[12]

This view, being based on universal human conflicts, reflects a dilemma with which his readers, even female readers, can identify – and which accounts in part for the appeal of his work. As matter of fact, his negative and hostile view of women is countered by the lyrical, tender side of his poetry which perceives women as inspirational and pure, as in poems such as '*Maiden Name*, *I see a girl dragged by the wrists*, *Latest Face*' and *Broadcast*.

In Larkin's poems, men are usually seen as victims while women are powerful and able to hurt or control them: "The habitual sense of self-consciousness which men feel in relation to women can be excruciating; to escape from man-hunting harpies requires al one's wits and energies."[13] Larkin's male characters are convinced that no woman, "attractive or unattractive, would look twice at them without the light of matrimony in her eye, and they see themselves doomed, to their chagrin, to relationships only with women in the latter category."[14]

Larkin's bachelor characters usually assume that beautiful women will pay no attention to them. If one is so lucky to meet a 'bosomy English rose', the way the speaker in *Wild Oats* does, one may be certain that the beauty will be 'trying' for her part, 'not to laugh'. Moreover, he also thinks that the available women are rather ugly, and therefore undesirable. For Larkin, "marriage is absolutely contrary to nature, both because man cannot help desiring many women and because women in any case become undesirable at twenty-six."[15]

The problem concerning women represents a real dilemma for the middle-aged bachelor, both personally and morally. Larkin addresses this problem in his poetry in a variety of complaints against life, his own lack of power, and women themselves as the probable cause of his suffering. His 'technique' is to adopt the freedom of the sexual revolution in talking about sex openly, proclaiming all the time that he 'can't enjoy its fruits in actual fact'. As poems *Annus Mirabilis* and *High Windows* suggest, he feels himself caught between two generations. That might be because he feels personally affronted by women and in consequence his poetry approaches the problem from the man's point of view, as a victim of the system and from the perspective that women are responsible for all the deprivation in the world.

One aspect of the inaccessibility of desirable women – and its frustrating effect on men – is presented in four of Larkin's poems: *Lines on a Young Lady's Photograph Album*, *Sunny Prestatyn*, *Essential Beauty* and *Wild Oats*, depict idealized and beautiful women who appear in fiction or in photographs and they seem to have a mental influence upon the viewer, because from now on, everything happens in the viewer's brain: "their removal from the realm of present reality stresses their unavailability and thus subtly raises their value. At the same time, when these women appear in advertisements, men are invited by the photograph and others who create these glamorous images to appropriate and possess these women in fantasy, and create for themselves an unsatisfying illusion. Ironically of course the inaccessibility of the beloved can also define romance, in another context. […] Romantic distance is in some ways the most desirable relationship one can have with a woman."[16]

[12] Janice Rossen in Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997, p. 139.
[13] Ibid.
[14] Ibid., p. 140.
[15] Ibid.
[16] Ibid, p. 141.

Another possible result of distance is simply that of envy. The girl presented in *Lines on a Young Lady's Photograph Album*' seems to stir his jealousy; she is present with the poet when he views the photographs of her, remaining in some way inaccessible. He becomes jealous about the times in the past when he was not present. The girl, or the 'real' girl as she existed in the past, still remains inaccessible to him; his ideas of photographs are made of 'a past that no one now can share'. The distance from the young woman is more painful because she is seen to be a 'real girl in the real place' through the convincing medium of the camera.

The women in *Essential Beauty* and *Sunny Prestatyn* represent 'an exalted, infinitely distanced version of femininity'.[17] Using their sexual powers for a specific purpose, they seem to promise themselves through the medium of the product they represent. *Essential Beauty* depicts a girl in a cigarette advertisement, while *Sunny Preatatyn* depicts a girl who advertises a beach resort. These are the fact 'real' girls because photography reproduces them faithfully, but unreal – because they very well glamorized and because they exist only in a photograph. Thus, photography 'becomes a kind of metaphor for not being able to communicate with or touch a woman.'[18] Further, the women are seductive because they attempt to sell something through selling themselves first. Frustration seems to be the potential effect that these women have on the men who behold them. For Larkin it is obvious that the women fail to deliver on their promises, and never appear at all. Moreover, Larkin thinks that the girl in the cigarette advertisement in *Essential Beauty* is a beautiful messenger of death: "… dying smokers sense / Walking towards them through some dappled park / As if on water that unfocused she / No match lip up, nor drag ever brought near, / Who now stands newly clear, / Smiling, and recognizing, and going dark."[19] The girl stands here for announcing death, which overtakes those who smoke in an effort to consider her real and she seems to accept complicity.

The girl on the poster in *Sunny Prestatyn* identifies herself with the holiday beach resort. From the male point of view, she invites him to take his pleasures: "Come to Sunny Prestatyn / Laughed the girl on the poster / Kneeling up on the sand / In tautened white satin."[20] The invitation might stand for a sexual advance. The poster is described by means of coarse language and a great number of critics asked themselves how much complicity the poet shares in the act. For instance, Terry Whalen, in *Philip Larkin and English Poetry* from 1986 sees the poster as 'source of imaginative decadence, and also as a stimulus, maybe not because she is beautiful, but because of her being feminine. The 'friend in specs' tries to 'capture' him through the use of feminine wiles other than beauty, more notably that of sexual accessibility. In this case the image of the 'bosomy rose' overshadows the friend completely, making a relationship with her impossible for the poet. The end of the poem presents the image of the 'rose': "In my wallet are still two snaps / Of bosomy rose with fur gloves on. / Unlucky charms, perhaps."[21] This makes the reader think of the idea that the glamorous woman is unattainable in person and the poet remains with her image in mind. As an irony, beautiful women in Larkin's poems tend to be 'too good for this life', as *Sunny Prestatyn* puts it.

Larkin, as a human being, always enjoyed his time being alone. About this solitude he 'talks' also in some of his poems. But since Larkin often insists so strongly "on the dichotomy of singleness as opposite to marriage, with sexual desire wreaking havoc in the middle, he seizes on the sexual revolution of the 1960s as an illustration of what can happen when several of these earlier restrictions are lifted. While this change could theoretically create a

[17] Ibid.
[18] Ibid., p. 142.
[19] Anthony Thwaite, *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1988.
[20] Ibid.
[21] Ibid.

better system for men caught in his bind,"[22] the poet remains pessimistic about his own chances of happiness and envious of others who can enjoy pleasure without feeling guilty. Several poems from Larkin's final volume, *High Windows*, present the middle-aged bachelor in a setting of sexual freedom; together with the sexual revolution, there is a source of bitterness and frustration. This is "a brilliant subject for his poetry to address, since the new system is in many ways no improvement on the old, thus providing a new subject for satire; freedom is the sense of lack of commitment and it does not necessarily lead to intimacy or fulfilment. But seeing it – even seeing it as an illusion – played out by others, can reinforce his personal sense of deprivation still further."[23]

Given the fact that Larkin is primarily expressing a masculine perspective on sexual matters, many critics consider that there still remains the problem of his misogyny in his work. Many readers and even critics might well ask what Larkin is trying to achieve with these poems. One answer could be that he satirises men which have this view, showing that women ought to be treated less as objects and more as people. However, this could turn him into a feminist writer, which is not the case at Larkin. Another possible answer might be that Larkin "makes women symbolic of the lure of romantic love in order to satirise the foolishness of excessive emotion; he is notably pessimistic on this subject and women in his poetry and fiction might suffer in their representation from bearing the burden of expressing this disappointment and bitterness."[24]

In poems such as *I see a girl dragged by the wrists* and *Deceptions*, Larkin shows tenderness, even a reverence towards women; in *Deceptions* Larkin addresses the problem of rape, seen as a combination of sex and violence. He focuses on the victim's agony; he feels compassion for this girl's suffering, but at the same time, he seems to show sympathy with the man who attacked her and thus he ends the poem with a rather detached attitude from the woman's suffering, with which he actually begins his poem. This double point of view suggests a complex psychological structure underneath, where the poet can, to some extent, identify with the girl's abuse – but only partially. He seems to show tenderness to her and participation in her sorrow because she was hurt and somehow he seems to share some empathy with her by identifying with her pain. Bruce Martin, suggest in his work called *Philip Larkin* (1978) that "though the girl cannot be consoled for her various paints, she harboured no delusions as to what was happening. Because Larkin uses the rapist's lust as an emblem of all human desires, his sense of shared self – deception allows him to go beyond pity for the girl or indignation against the rapist."[25] Anyway, this poem seems less Hardyesque, because of its degree of sadism. The rapist is seen as an unfulfilled man, ignoring in his actions the sociological perspective. Physically, he brutalized the girl, an act which is not 'spiritually enlightening for her so much as it damaging'.[26] The girl suffers so much that she begs her captor to kill her.

Although Larkin wrote non-satirical poems about men's relationship with women, the underlying subtext still seems to express resentment towards women. The 'burden' of these poems seems to be the difficulty men experience in dealing with their sexual desire and in relating to women. A posthumously published but incomplete poem entitled '*The Dance*' 'provides a fascinating ambivalence, which Larkin apparently wrestled with over a long period'.[27] The poem describes the poet's feelings of jealousy, a social dance and the most important 'ingredients': drink, sex and jazz. In this poem the view of love and desire are

[22] Janice Rossen quoted in Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997, p. 149.
[23] Ibid.
[24] Ibid.
[25] Ibid., p. 154.
[26] Ibid.
[27] Ibid.

presented in a nearly positive manner. The poet seems to have some feelings, but at the same time he expresses regret and real pain. The central emotional drama of this poem focuses on the poet's relationship with the woman herself. It is when they first dance together, that the possibility of love appears, which the poet clearly recognizes and, in his opinion, as well as dancing, it contains the threat of potential violence: "I feel / The impact, open, raw, / Of a tremendous answer banging back / As if I'd asked a question. In the slug / And snarl of music, under cover of / A few permitted movements, you suggest / A whole consenting language, that my chest / Quickens and tightens at, descrying love –"[28]

He still cannot decide how he should act and he even questions himself upon his own ability to love. He even mocks himself as being too old to participate in emotional relationships.

In most of his work, Larkin's anger and frustration seem to be articulated against women. From one point of view, the only way to counter feminine sexual allure as power is by means of …poetry.

BIBLIOGRAPHY

MOTION, Andrew, *Philip Larkin, a Writer's Life*, Faber and Faber, London, 1993.

REGAN, Stephen, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essays*, Macmillan Press, London, 1997.

THWAITE, Anthony, *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1988.

VLAD, Eduard, *The Glory and the Gloom*, Mondograf, Constanta, 1997.

[28] Anthony Thwaite, *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1988.

THE RELIGIOUS SYMBOLISM IN ILEANA MĂLĂNCIOIU'S POETRY

Bianca Cruciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In Ileana Malancioiu's lyrics there are a lot of sacred, religious symbols and motifs.Her work offers rich possibilities of analyses.At the some times her lyrics is a life and death lyrics .She brings us a real liricism.Ileana Malancioiu's poetry was defined from the simplity,trouth and seriously

Keywords: faith, symbols, poems, death, life

Caracterizată de către Eugen Barbu că fiind „o fată venită de la ţară, cu o credinţă lirică ce poate convinge pe mulţi „poezia Ilenei Malancioiu nu pare să fie prea comodă, spre deosebire de poezia Anei Blandiana sau Gabriela Melinescu." [1]

Poezia ei îţi dă senzaţia unei dureri neexteriorizare, o poezie plină de suferinţă, trauma, o poezie a multor neîmpliniri, a unei vieţi frământate, hăituite chiar.

Lirismul ei se naşte din exasperări, interiorizări halucinatorii, tristeţe, spaime, adesea din privelişti ale morţii.[2]

Cauza acestor considerente este în primul rând sistemul greu de înţeles şi mai mult, greu de acceptat. Dumnezeu nu se relevă Ilenei Malancioiu direct şi imediat. El este perceput doar prin simboluri destul de simple.

Se ştie că poezia trebuie să fie condiţionată de o împlinire în sine. În cazul Ilenei Malancioiu împlinirea poeziei constă într-o subtilă putere de sugestie pozitivă, în opoziţie chiar cu un negativism poetic cu atmosfera sumbră prin care se întrevede doar un licăr de lumină.[3]

Ca şi la Bacovia este prezent peisajul autumnal putred, atmosfera apăsătoare, coloritul cenuşiu, prezente şi absenţe deprimante chiar situaţii de coşmar care dau poeziei" o ţesătură aspră, greu inteligibilă, greu acceptabilă".[4] Creaţia ei trădează afinităţi structurale cu simbolismul şi expresionismul dar nu se poate spune că s-ar înregimenta în vreunul.[5]

Eugen Negrici în Prefaţa la antologia" Urcarea muntelui" sublinia că „ceea ce şochează la Ileana Malancioiu este chemarea obsesivă a unui tărâm straniu, atracţia celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume, crudă, neînduplecată, stridentă îndârjire. Deprinderea de a bântui statornic printre himere într-o nesfârşită scaldă în ape înlesnite de vedenii a morţilor, capacitatea de a grăi mereu printr-un fel de dezaxare sacră –o

[1] Eugen Barbu, *O istorie polemică a literaturii rom*âne ,ed. Eminescu.Bucuresti,1975

[2] Dumitru Micu, *Istoria Literaturii Române ,de la creaţia populară la postmodernism* ,ed.Saeculum I.O.2000,p.361

[3] Ileana Malancioiu, Poeme ,ed .Albatros, Bucureşti ,1980 ,cu un Cuvant inainte de Lucian Raicu,p.5

[4] Idem. p.361.

[5] Idem. p.362.

poartă de intrare în această lume nălucită presupun iniţierea într-un alt mod de a simţi realitatea, precum şi anumite modificări specifice percepţiei. „[6]

Dacă este să vorbim despre universul din poezia Ilenei Malancioiu nu putem face abstracţie de aprecierile lui Ion Holban care spunea că „nu e nici tărâmul celălalt din basm, nici departele eminescian deşi păstrează explicite legăturile cu acestea; e o altă lume sau, poate această lume, preajmă (re) formulată după desenul lăuntrului unde se întâlnesc pentru a se completa publicistul şi eseistul”[7]

Întâlnim în poezia ei ideea că fiinţă umană are de parcurs „un drum şi o cale „[8]pe care tot Ion Holban o defineşte ca fiind „o diferenţă specifică între două concepte care îi generează poezia. [9] Această” cale şi drum” poate reprezenta drumul fiinţei interioare spre lumea de dincolo, drumul ca o rostogolire implacabilă asemeni „universului boilor tineri” [10]

În Istoria sa Nicolae Manolescu afirma că: „Ileana Malancioiu este o poetă inconfundabilă, nesupusă modelor sau variaţiilor de umoare a cenzurii, una dintre cele mai puternice personalităţi din întreaga literatură română “. După un asemenea portret elogios, demn de o regină a literaturii, mulţi scriitori s-ar fi culcat pe lauri, însă modestia extraordinară a Ilenei Malancioiu îşi spune cuvântul, dumneaei replicând indirect monumentalei fraze a lui Manolescu cu un discurs autoreferenţial destul de umil: „Dacă după vârsta de 40 de ani mai rămânem pe o listă, înseamnă ceva. Înseamnă ceva chiar şi simplul fapt că numele nostru mai este amintit “. Aceasta este Ileana Malancioiu, o poetă excelentă, un filosof pertinent, o eseistă remarcabilă, un polemist incomod şi o modestie imensă. Suficiente calităţi pentru a descrie un portret al artistului aşa cum ar trebui să fie mai mulţi la bătrâneţe.[11]

Nicolae Steinhardt spunea despre Ileana Mălăncioiu că” se înscrie în rândul celor care nu au reacţionat în faţa interdicţiilor şi stimulilor în cadrul ‘sistemului pedagogic’, pus la punct de partid şi să evite situaţia reală de pe teren şi caracterul atipic al unei literaturi produse sub presiunea politicului, fiind o poetă care nu-i ispitită a-şi lua meşteşugul drept obligatorie deformare, dichisire ori derivaţie a realului.” Şi tot el altădată adăuga despre ea ca fiind:

„Aferim,femeie!
Curajoasă. Aspră. Le vede, le ştie, le spune. Şi cu suflet de muiere sensibilă, simţitoare. Suflet adânc,colţuros.Marepoetă.
Da, asta admir: o tărie inteligentă (foc) si totodată accesibilă milei, duioşiei (indirecte). Am calificat-o: o Antigonă ducându-l pe Oedip de mână, dar o Antigonă cu suflet de Electră (şi de Ecaterina Teodoroiu).” [12]

Eugen Simion vorbeşte despre o rescriere a „poeziei macabrului şi a nevrozei simboliste”), simetrică refuncţionalizării imaginarului poetic, eminescian sau de baladă romantică germană, din universul fantasmatic, ritualizat în straniile invocaţii din Inima reginei sau Către Ieronim. Rezultatul e o poezie esenţialmente elegiacă, clamând în patetice confesiuni, cu o delimitate de personaj tragic, o suferinţă acută, dar şi respingerea inerţiei şi

[6] Ion Holban, Literatura română de azi ,ed.TipoMoldova ,p.135,apud Eugen Negrici ,Prefata la antologia Urcarea Muntelui de Ileana Malancioiu.

[7] Idem.p.135.

[8] Ibidem.p.135.

[9] Idem.p.136.

[10]Ibidem.p.136, http://www.autorii.com/scriitori/ileana-malancioiu, accesat 30 nov.2014, http://revistacultura.ro/nou/2010/02/ileana-malancioiu-rememorari-la-aniversare/, accesat 30 nov.2014.

[11] http://www.revistavip.net/Arhiva_RevistaVIP/Ileana_Malancioiu_marea_doamna_a_literaturii_romane/39/882/ accesat 30 nov.2014

[12] 365 întrebări incomode adresate de Zaharia Sângeorzan lui Nicolae Steinhardt.

nepăsării ori a complicităţii cu răul: „*Poezia a coborât în stradă/Poezia şade încă o dată pe baricade/Dar lumea e grăbită, dar stradă e pustie, /Dar cine să mai citească acum poezie?"* înregistrând ecourile brutale ale ultimilor ani ai dictaturii, ea apare astfel, cum nota I.Negoiţescu drept „un document zguduitor al literaturii noastre într-una din cele mai penibile etape ale istoriei românilor". [13]

Ceea ce şochează la Ileana Mălăncioiu este chemarea obsesivă a unui tărâm straniu, atracţia celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume crudă, neînduplecată, stridentă îndârjire. Deprinderea de a bântui statornic printre himere într-o nesfârşită scaldă în apa înlesnitoare de vedenii a morţilor, capacitatea de a găsi mereu - printr-un fel de dezaxare sacră - o poartă de intrare în această lume nălucită presupun iniţierea într-un alt mod de a simţi realitatea, precum şi anumite modificări specifice percepţiei.[14]

Reflecţia Ilenei Malancioiu privind propria poezie (călătoria sa spre sine însăşi) este totdeauna de o luciditate dramatică. O mărturie a să mi se pare definitorie. Rememorând momentul apariţiei volumului său „Crini pentru domnişoara mireasă ", care s-a bucurat de o foarte bună receptare, poeta observă necruţător şi mărturiseşte: „Ceea ce m-a speriat a fost faptul că eram acceptată de toată lumea pentru felul cum spuneam lucrurile, nu pentru ceea ce spuneam. Or, pentru asta nu era greu să fii lăudat. Toţi poeţii care aveau succes stăpâneau din capul locului uneltele şi ştiau cum să scrie. Dar tocmai această ştiinţă făcea ca foarte multe poeme să fie pline de imagini care treceau de la un autor la altul şi să semene leit între ele. În cele din urmă, unele nu mai erau altceva decât «vorbe, vorbe, vorbe»... Cuvintele şi necuvintele care nu-i reprezentau pe cei care recurgeau la ele făceau ravagii. Abia mai târziu, cei care aveau efectiv ceva de spus încercau să facă drumul invers, dinspre uneltele asimilate către ei înşişi. //Aşa cum am mai spus, eu mi-am făcut exerciţiile prin care am învăţat să scriu pe versurile lui Eminescu. Apoi, când mi-am dat seama că nu acela e drumul meu, am aruncat totul la coşul de gunoi şi am luat-o de la zero, ca şi cum atunci aş fi inventat poezia. Dar ucenicia făcută pe un poet mare nu a fost în zadar. Tot îmi rămăsese în sânge măcar faptul că poezia nu e o adunătură de metafore care cuprinde de toate pentru toţi, ci o alcătuire organică vie ".

Fiinţa umană de când se naşte pe pământ, are un drum al ei de parcurs, personalizat, plin de evenimente imprevizibile cărora trebuie să le facă faţă. Calea pe care se merge poate fi una îngustă sau largă.Se pare că Ilenei Malancioiu i-a fost hărăzită o cale mai puţin albă dar luminată.

Poezia ei trăieşte între umbre-întuneric şi puţină lumină. Dacă nu am fi radiografiat profilul ei biografic am fi fost tentaţi să o credem simpatizantă a lui Nietzsche prin înclinaţia uneori spre negativism.

Unii cercetători au apreciat că în poezia Ilenei Malancioiu se întrevede existenţa unui „regim teluric" (diurn-nocturn) pe care se circumscrie drumul „boilor tineri" precum şi cel al sturionilor spre izvoare, astfel boii şchiopătează şi îngenunchează în jug pe drum pe când sturionii mor după ce au ajuns la izvoare.[15]

Dualitatea diurn-nocturn poate să reprezinte o configurare imagistică a binelui după care se tânjea şi a răului pe care trebuia să-l înfrunte poetă sau pur şi simplu încredinţarea existenţei ca principiu a Luminii şi întunericului ceea ce putea duce la o liniştire sau cel puţin la o consolare interioară. Sintagma ' boi tineri ne duce cu gândul la folosirea expresiei în chip simbolic. Un alt simbol este *boul*.În credinţele asiatice cu precădere indiene vaca este

[13] http://www.autorii.com/scriitori/ileana-malancioiu/ accesat 30 nov.2014

[14] http;//atelier.liternet.ro/articol/5171/Eugen Negrici –Ileana Malancioiu/Ce –socheaza-la –Ileana Malancioiu.html ,accesat 30 nov.2014.

[15] Ion Holban .Op.cit.p.136.

animalul sacru.În creştinism, boul este animalul binecuvântat de Dumnezeu, este simbolul blândeţii, bunătăţii, al omului bun, se ştie că la naşterea Fiului lui Dumnezeu în ieslea sărăcăcioasă "boii suflau peste Pruncul nou Născut/căldură ca să-i facă "(Colind) ei i-au fost de folos încă de la naşterea lui hristos, de la venirea Sa în lume. Ei sunt animalele blânde şi liniştite, iubite de oameni şi indispensabile din gospodăria şi munca ţărănească. Sunt simbolul ordinii, al docilităţii al ascultării necondiţionate şi sincere:" se uită blânzi şi se ridică singuri/Şi pleacă amândoi ca la un semn". (Drum)

Jugul un alt element sugestiv, văzut că şi *cruce de purtat* în sens spiritual, cruce a necazurilor, întâmplărilor, problemelor, dar şi ca element de opresiune. Jugul de regulă ca obiect material este făcut pentru două animale, rareori se întâlneşte carul pentru înjugat doar un singur bou. Ceea ce ne duce cu gândul că din punct de vedere al instrumentului de opresiune *jugul* presupunea existenţa unei *pluralităţi a maselor adică jugul nu era doar pentru unii ci marea masă de inşi erau oropsiţi.*

Ceea ce este cert este faptul că poeta are un *drum* întunecat dar pe care se duce cu demnitate, credinţă şi siguranţă. Ea recunoaşte ca *„Mă-ndrept pe drumu-ntunecat anume"* (Drum) Drumul în principiu *este Calea fiecăruia spre veşnicie.În acest drum sau pe acest drum se întâmplă multe de la întâmplări* banale până la ritualuri creştine ca spre exemplu nunta, alaiul nunţii care tot pe drum trece, iar la ţară se obişnuia ca să le iese mirilor cu găleata plină înainte să aibă noroc *„Mi-am lăsat în drum găleata plină" (Nunta)* Poeta pare grijulie cu tot ce o-nconjoară, are ca şi Ana Blandiana acel simţ, sentiment social al responsabilităţii umane, pentru celălalt, dar recunoaşte ca (boii tineri)" din când în când îmi ingenunche-n jug/şi fiindcă n-am tărie să-i îndemn/Se uită blânzi şi se ridică singuri/Şi pleacă amândoi ca la un semn".Pe acest drum pe care poeta îi opreşte doar la miezul nopţii, ea se simte hăituită, încolţită, lătrată spunând că:" *lătrată sunt de toţi câinii mahalalei* "Apoi zice *„Şi câinii ne mai latră o vreme şi ne lasă/Şi rănile se vindecă mergând" "(Drum)*

Credem că ar putea fi vorba despre o generaţie care nu poate accepta principiile unui regim cu care nu se puteau împăca. Fiind sub jug, îngenunchează. *Jugul* poate fi văzut ca sistem totalitar, apăsător.

Un alt simbol este sturionul, peştele, care ştim că este simbolul creştinismului. În cazul nostru sturionii pot fi cei persecutaţi de regimul comunist. *Peştele, Sturionul*, încă în creştinismul primar se atestă existenţa acestui simbol. El trăieşte numai În apă şi apa este element sacru care contribuie la sfinţire. Sturionii Ilenei Malancioiu „Urcă sturionii la izvoare... /Ce limpede e apa care-i petrece/Şi cum le cresc înotătoarele în ea/Până se face răul vâlcea/Şi cum cresc mai departe înotătoarele/Până le sprijină –n maluri să oprească izvoarele!" (Sturionii)

Ploaia este binecuvântarea divină pentru lume, pământ, lacrimile pot forma ploaia în chip simbolic sugestiv.În cazul nostru „vin ploile prin stâncile roase" (Sturionii)

Un alt element prezent în poezie este *Apa.* În creştinism *apa* este ilustrată ca element primordial în creaţia lumii. Ea era asociată cu Duhul Sfânt care se purta deasupra apelor, dar şi ca element eshatologic, semn al împlinirii actului de mântuire a omului la sfârşitul timpurilor, dar şi ca simbol al restaurării şi înnoirii spirituale şi izvor de sfinţenie, care spală păcatul originar prin Botez.[16]

Ca element purificator, apa este elementul vital care întreţine viaţa. O forţă care reface unitatea dintre cer şi pământ, legătura dintre om şi Dumnezeu. Ea determină o preschimbare a lumii păcătoase, trecerea ei spre o altă existenţă. [17]Este elementul curăţirii al purificării, al

[16]http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificaia-apei-si-fantana-ca-simbol-sacru-n-viata-trad.

[17] Idem, http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259.

devenirii întru frumos şi împlinire. Poeta mărturiseşte că ea însăşi se scaldă în apă căpătând viaţa spunând*:" Pe lângă apă unde m-am scăldat/De la naştere [...] „(Asemenea)*

Fântâna, un alt simbol sacru (ca ispăşire şi ca simbol al purificării) este preluat din viaţa tradiţională românească. *Apa fântânii* aduce cu sine puteri regeneratoare şi purificatoare, aduce energiile benefice din adâncuri. Ea este asociată feminităţii, maternităţii (care stă în legătură cu teluricul), este asociată fecundităţii, reprezentând substanţa primordială din care au luat fiinţă toate formele.

Lângă fântâna se săvârşeau anumite ritualuri. Se făceau rugăciuni, ceremonii de fertilizare, practici pentru aducerea ploii..

Fântâna este asociată apei ca simbol al fecundităţii în diverse practici premaritale şi maritale, dar şi loc de întâlnire al omului cu Dumnezeu (Sfânta Scriptură)(Facere, Ioan). Cele spuse mai sus pot să fie completate cu versurile poetei conform căreia" *O lume de apă încet îşi arată/Şuvoaiele ei trecătoare. /Prin lumea de apă iubită pierdută/Asemenea chipului meu din fântână/Cu cât îmi plec fruntea cu-atât se ridică/Din marea şi blândă ţărână/Şi-atuncea când chipul meu trece în apă/Şi faţa mea pală în ea se opreşte/Pe trupul meu ud că de-o ploaie eternă/Figura de umbra-şi lipeşte" (Fântâna)*

După cum tot ce este sacru şi sfânt se poate exprima prin simboluri, un at element sacru este Izvorul sau simbolul apei curgătoare. Izvorul, apa curgătoare „este păstrătoarea tainelor ancestrale"[18]

Izvorul este sursă de viaţă dar şi de moarte, *apa de izvor* element vital, existenţial dar şi ca element al morţii prin înec." *În izvor s-arată moartă/Când m-aplec să beau/Şi mă fac că-i fruntea mea/... /Ca un Christ pe un ştergar/De făcut minuni cu el „/(În izvor)*

Ca şi la Blaga şi la Ana Blandiana, tema trecerii a vieţi şi a morţi, a sufletului este evidenţiată şi în poezia Ilenei Malancioiu

În „*Păsările câmpului*", poeta are reperele credinţei, ştie că există Dumnezeu şi că omul este o fiinţă dihotomică alcătuită din trup şi suflet care la rândul lui are gândire (raţiune), voinţă şi sentiment. După moarte, trupul merge în pământul de unde a fost luat iar sufletul păstrându-şi conştiinţă, merge la Dumnezeu care l-a dat, urcând în veşnicie.

Sufletul este elementul primordial care prin moarte stă despărţit de trup.. Ele ca şi oamenii nu ştiu când mor. „*Păsările câmpului nu se ştie când mor/Le-ngroapă frunza şi le plânge vântul, /Doar sufletul de trupuri despărţit/Mai bântuie o vreme prin copaci/În preajma cuibului unde-au trăit".* Prin aceste versuri, poeta ştie din învăţătura tradiţională de credinţa că sufletul după ieşirea din trup mai stăruie încă trei zile la streşina casei şi vizitează toate locurile pe unde a umblat cât a fost în viaţă pe pământ. Din aceste versuri se poate deduce asemănarea omului pe care o face poeta cu păsările câmpului. Destinul lor este ca şi al omului *„Păsările câmpului nu se ştiu când mor" le îngroapă frunza şi le plânge vântul". (Păsările Câmpului)*

Provenind din lumea rurală, a satului, Ileana Malancioiu, cunoaşte foarte bine tradiţiile, ritualurile, le stăpâneşte dar le şi explică în poeziile sale precum în *„Obicei". „La şapte ani se dezgroapă morţi/Se pune os lângă os în cutii/Şi chiar când osul frunţii li s-a ros/Se plâng că oamenii întregi şi vii/Trei zile stau la loc de închinare/Şi se aduc flori la capetele lor/Şi li se spune cin's-a mai născut/Şi li se dau în grijă cei ce mor". /(Obicei).*

Suferinţa, marginalizarea, neîmplinirea sunt exprimate în poezia Ilenei Malancioiu în modul cel mai vizibil. Suferinţa personală generează însingurare, lacrimi, dacă nu, chiar deprimare.

[18] http://egophobia.ro/11/critica.htm

Ea vede nedreptăţile unui sistem pe care îl consideră hain şi fără Dumnezeu, fără suflet şi-şi doreşte să aibă un loc anume al ei: „*Să am un loc al meu anume/Unde să plâng dacă se poate/Cu capul sprijinit în palme/Şi nimenea să nu mă ştie/Când lacrimile arse-mi urcă încet până la piept şi cresc/Şi trec apoi deasupra lui şi se înalţă spre bărbie”.* Probabil prea demnă şi pudică în sentimente, doreşte să sufere cu demnitate, să plângă dar nimenea să nu o ştie. Ea-şi doreşte spunând: „*Să simt că începe să urce-ncet această plângere prelungită/Şi nu e nimeni să mă scoată din ea/şi încep să ţip/Cat pot către pereţii care se clătină- mprejur de parcă/Au fost zidiţi dintr-o greşeală pe o temelie de nisip”.* (Dorinţa) Ea ştie că prin lacrimă, plâns, se purifică, se curăţeşte, dobândeşte linişte. Este convinsă că plânsul poate rezolva multe, lăcrima şi rugăciunea sau rugăciunea înlăcrimată, poate zidi liniştea în sufletul răvăşit care se teme.

Un simbol al singurătăţii (al însingurării) este simbolul *cucului.* Poeţii din perioada comunistă se simţeau însinguraţi, victime ale unui sistem. *„Se strigă cucul singur a nu ştiu câta oară/Şi îşi răspunde singur stigându-se mereu/Şi strigătul izbeşte în el fără să vrea/Şi îl îngân să creadă că nu mai este singur/Ci are cuibul său în casa mea”. (Cântecul Cucului)* Este vorba de acea singuratate-exilică „la tine acasă” care dispare odată cu dispariţia regimului totalitar.

Un alt simbol este cel al *bufniţei,* ca simbol al înţelepciuni dar şi ca prevestitoare a morţii. Există în tradiţie o tâlcuire conform căreia cântecul bufniţei prevesteşte plecarea, moartea cuiva. *„De două nopţi aud cântând cioica/Şi aş vrea să dau cu pietre-n ea să fugă, /... /Dar nu se poate alunga cu pietre/Şi nu se ştie pentru cine cânta”* (Cioica).

Deşi poezia ei uneori incomodă poartă pecetea timpului în care a trăit marcând-o. Uneori asistăm la o schimbare de registru în ceea ce priveşte stările pozitive şi negative. Stările negative fiind oarecum predominante într-o bună parte a poeziei sale.

În poemul *Vis,* ea se destăinuie că ştie „*Să cânte pe inimă ca pe o frunză de fag”.* Inima este organul vital al omului în şi din care intră şi ies sentimentele de iubire, ură, discordie, repulsie. Poeta are conştiinţa responsabilităţi sale când zice „*Stau oamenii-n drum să mă audă cum cânt, /Şi se întreabă ce pasăre sunt”, ea ştie că este o pasăre care îşi cântă singurătăţile şi durerile celor care o ascultă.*

Prin poezia sa Ileana Mălăncioiu pare să fi trăit într-o lume a vieţii şi a morţii. *Moartea* o înfioară, o deprimă. *„Eu rămân tăcută-n preajma trupului ce se lungeşte/Şi se leagănă în aer parcă anume ca să ştiu/Că din el acum se vede doar o umbră şi o lumină/Dată de acea putere de a fi fost odată viu/Dar lumina este rece şi încep să mă cutremur/Ca în jur nu văd nimica şi încep să-i dau ocol/Până când se rup în noapte funiile de pe oase/Şi dispare fără urmă trupul atârnat în gol” (Boul jupuit).*

Un alt element religios este *rugăciunea,* un alt fel de rugăciune incantaţie decât am fi tentaţi să credem. O rugăciune pentru semeni, ca o luare aminte a unei învăţături/avertizare:” *Cine crede în răpire răpit să fie/Cine crede în gresie, gresie cenuşie să fie/, cine crede în ochiul tău să se zbată/Ca pleoapa lui vie şi adevărată/”.* Ultima strofă poate fi privită ca o rugăciune protest în care poeta declară şi se subînţelege subtil că, nu mai are nimic de pierdut în această lume:” *Nu pot trece neştiută prin lume/Luaţi-mi aura ei diafană, /Luaţi-mi clopoţeii şarpelui, /Luaţi-mi degetul de pe rană.”* Primul vers sugerează un crez personal, acela al unicităţii persoanei cu atât mai mult al poetei, al insului care lasă ceva în urma lui şi spune „Nu pot trece neştiută prin lume”.Se adresează apoi acelora pe care-i îndeamnă să-i ia „aura lumii” adică frumuseţile lumii, apoi „clopoţeii şarpelui” adică înţelepciunea, raţiunea, gândirea, şarpele este simbolul înţelepciunii, motivul şarpelui preluat din Sfânta Scriptură. În ultimul vers cuvântul rana semnifică durerea, neîmplinirea iar degetul depe rană poate fi credinţa care ajută, mângâie.

Poezia" *Cântec de bucurie"* este singura poezie în care se întâlneşte cuvântul bucurie „*Cântec de bucurie că ori încotro mă duc/Duhul tău mă întâmpină blând şi îmi spune/Ca din el vin şi-n el mă voi întoarce/În ceasul în care soarele meu va apune/E amiază şi soarele este încă sus/şi mă uit cum razele lui cad mereu/ca nişte săgeţi ascuţite pe care/le frânge încă osul pieptului meu/O cât de bine este să le vezi izbind/în pielea înnegrită asemeni scoarţei unui copac."* Aici pare a fi o sintetizare a credinţei în Dumnezeu, recunoaşterea Lui, omniprezentă," ori încotro mă duc duhul tău mă întâmpină blând", recunoaşterea că şi Creator al lumii şi al omului" că din El vin şi –n el mă voi întoarce "şi conştientizarea faptului că suntem trecători, călători pe acest pământ, lumea aceasta este una de trecere spre Cealaltă "mă voi întoarce în ceasul când soarele meu va apune ".

Poezia Ilenei Malancioiu este presărată cu o mulţime de simboluri religioase graţie cărora poezia ei devine mai sugestivă, mai interesantă mai convingătoare. Aceste elemente fie că se găsesc în incinta corpusului poetic ori în titluri sugerează deplinătate şi profunzime a cuvântului. Dacă este să ne oprim asupra poemului *Rugăciune,* în care spune:" *Nu pot trece neştiută prin lume/Luaţi-mi aura ei diafană/Luaţi-mi clopoţeii şarpelui, /Luaţi-mi degetul de pe rană. /*" Această strofă sugerează şi un crez personal al Ilenei Malancioiu, acela că ea ştie că este o persoană deosebită de ceilalţi şi că „*nu poate trece neştiută prin lume"*, este o prezenţă distinsă, o personalitate puternică, cum rare poete sunt. Ea se adresează unora cărora le spune „*luaţi-mi aura diafană a lumii*", adică bucuria de a trăi, de a exista liber, la fel îi îndeamnă să i se ia „clopoţeii şarpelui", care clopoţei se identifică cu şarpele, ca simbol al înţelepciunii, al raţiunii, al reflecţiei dar şi exponent al răului, al ispitirii (Biblie) motivul şarpelui şi zice "*luaţi-mi degetul de pe rana "*Rana reprezintă durerea, ea vrea să sufere ştiind că suferinţa este purificatoare.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie critică

1. Dumitru Micu, Istoria *Literaturii Române, de la creaţia populară la postmodernism*, ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2000;

2. Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent, Poezia română contemporană*, ed. Eminescu, 1975;

6. Ion Holban*, Literatura Română de azi. Poezia Proză*, ed. Tipo Moldova, Iaşi 2012;

Bibliografia operei

7.Ileana Malancioiu, *Poeme*, ed. Albatros, Bucureşti, 1980, cu un Cuvânt înainte de Lucian Raicu, p.5

Site web accesate

8.http://www.ro.tezaur-romanesc.ro/arhitectur259-539259r259neasc259/-semnificaia-apei-i-fntna-ca-simbol-sacru-n-viaa-tradiio

9.http://egophobia.ro/11/critica.html5

10 65 întrebări incomode adresate de Zaharia Sângeorzan lui Nicolae Steinhardt, http://www.revistavip.net/Arhiva_RevistaVIP/Ileana_Malancioiu_marea_doamna_a_literaturi i_romane/39/882/ accesat 30 nov.2014

11.http://revistacultura.ro/nou/2010/02/ileana-malancioiu-rememorari-la-aniversare/accesat 30 nov.2014

12. http;//atelier.liternet.ro/articol/5171/Eugen Negrici –Ileana Malancioiu/Ce –socheaza-la –Ileana Malancioiu.html ,accesat 30 nov.2014

THE MYTH OF SACRIFICE IN MASTER MANOLE *BY LUCIAN BLAGA*

Alina Oltean, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In "Master Manole" Blaga enriches its myth with modern meanings, especially Expressionist. Expressionism is an artistic movement whose design aesthetic emphasizes the desire to give a new expression of human spirituality. Expressionist writers cultivate the feeling of being metaphysical, vitalistic impulses, existential anxiety. In theater Blaga as expressionist theater, the characters are only symbols for forces of life. Consequently, on the basis of dramatic conflict will stand contradictions between these forces acting behind the characters, and not psychological or social reasons, the historically determinable. One of the philosophical ideas of human destiny Blaga genius, misunderstood by others because you have to make a sacrifice so great to work to achieve perfection. Master wonders why he just has to make a sacrifice so great and what is required to kill when Christian dogma teaches the opposite. However character creation for the chosen path monastery had fashioned creator edifies himself, is accomplished through creation. By choosing love, love life would have its own denial, cancellation creator. The drama begins with the collapse of the walls reason: master fighting seven years fighting thwarted by the collapse of seventy-seven. It is worth seven figures which cultural tradition of nations, the number seven is the symbol of perfection: the world was created in seven days, seven is the number of continents, seven is a symbolic number of Satan, who is trying to compete with the Divine. Seven is the expression of man's word perfect and fully realized.

Keywords: myth, sacrifice, symbols, love, creation.

Mitul jertfei este un mit universal, specific popoarelor balcanice, dar numai balada românească îl desăvârşeşte prin sacrificiul meşterului şi prin înalta ţinută estetică. Motivele româneşti sunt cele mai numeroase, iar metamorfoza creatorului în izvor reprezintă viziunea poporului nostru asupra creaţiei, când fiinţăm între conştiinţă şi limită. Tema jertfei pentru creaţie se întâlneşte la foarte multe popoare, dar numai cele din sud-estul european„au creat capodopere ale literaturii orale pe baza unui scenariu atât de arhaic."[1]

În „Meşterul Manole", Blaga îşi îmbogăţeşte mitul cu semnificaţii moderne, mai ales expresioniste. Expresionismul este un curent artistic a cărui concepţie estetică evidenţiază dorinţa de a da o nouă expresie spiritualităţii umane. Aşa, bunăoară, nostalgia după contactul viu cu „stratul Mumelor" sau prelucrarea unor mituri dramatice, în *Zamolxe, Mister păgân, Meşterul Manole, Avram Iancu*. Toate acestea sunt conturate pe un puternic fundal magic şi integrate fondului folcloric al „eresurilor", în care se menţine intactă forţa arhaică a mitului tragic. În identificarea stratului primar al mitului, simţirea magică este viziunea unui spaţiu total, aproape nediferenţiat, a unei "totalităţi concrete" difuze, ontologice, în care mentalitatea omului arhaic avea funcţia de a-l reintegra pe acesta în univers prin legăturile lui invizibile, magice, cu Marele Tot. Mitul resuscitat exprimă, înainte de toate, un mod de a fi în lume. Aşa

[1] M. Eliade – „Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului, în „De la Zalmoxis la Genghis-Han", Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p.166-192

se şi explică abundenţa simbolurilor Centrului, la Blaga, delimitând o lume în care se manifestă ontologicul şi care fac posibilă menţinerea acestuia în starea umană şi în derivatele lor poetice, sub formă de "eresuri". Mitul arhaic are prin excelenţă o funcţie simbolică sacrală, se conjugă nu o dată cu elanul dionisiac sau intuiţia demonicului, semn al sfâşierii lăuntrice a sufletului, stăpânit de tendinţe contradictorii. Dacă demonia lui Blaga - înţeleasă ca o convieţuire patetică a sacrului cu profanul - nu înseamnă altceva decât încercarea de apropiere de divinitate, de regăsire a extazului primordial, acel sentiment de sacră euforie, treptat poetul reia şi se adânceşte în misterul orfic, raportându-l şi la mitul lui Dionysos-Zagreus, în cadrele "unui panteism care nu identifică pe Dumnezeu cu natura, ci face din natură o manifestare a lui Dumnezeu", revelat prin intermediul demonicului "în natura lăuntrică a omului". În paginile Diferenţialelor divine, filosoful evidenţiază în repetate rânduri «natura divină-demonică a omului» şi destinul său creator luciferic. Identificarea orizontului originar al mitului modern al poeziei presupune un dialog de profunzime între mitologiile arhaice ale culturii folclorice şi mitul poetic modern. Această tendinţă de sondare a structurilor adânci arhetipale se regăseşte nu numai în poezie, dar şi în teoria „matricei stilistice” şi a „categoriilor abisale”. Scriitorii expresionişti cultivă sentimentul metafizic al fiinţei, elanurile vitaliste, neliniştea existenţială. În teatrul lui Blaga, ca şi în teatrul expresionist, personajele nu sunt decât simboluri pentru forţele stihiale ale vieţii. În consecinţă, la baza conflictului dramatic vor sta contradicţiile dintre aceste forţe, care acţionează în spatele personajelor, şi nu motive psihologice sau sociale, determinabile din punct de vedere istoric.

Una dintre ideile filosofice ale lui Blaga este destinul omului de geniu, neînţeles de cei din jur deoarece va trebui să facă un sacrificiu atât de mare pentru a-si atinge perfecţiunea lucrării. Meşterul îşi pune întrebarea de ce tocmai el trebuie să facă un sacrificiu atât de mare şi de ce i se cere să ucidă când dogma creştină ne învaţă exact contrariul. Cu toate acestea personajul a ales drumul creaţiei pentru că zidind mănăstirea creatorul se zideşte pe sine însuşi, se împlineşte prin creaţie. La Blaga, există cu adevărat numai ceea ce se revelează. Simbolurile mitice, miturile ca atare, în piesele de teatru sau în poeme, sunt structuri, scheme revelatorii, reflexe ale metaforicului. Ritualul - în *Meşterul Manole*, spre exemplu - are tot o funcţie revelatorie, iese complet din sfera mimesis-ului. Nu repetă gestul cosmogonic originar, decât - eventual - ca aspect cu totul subsidiar, de pură analogie simbolică. Nici măcar în textul dramatic mitul nu mai e o structură narativă, récit, care să se poată "povesti" sau să sugereze repetarea unui gest originar. Teatrul lui Blaga are prin excelenţă forţă poetică, îmbină lirismul cu creaţia dramatică obiectivă, purtătoare de revelaţie. Fiinţe şi acţiuni arhetipale apar proiectate într-un cadru scenic primordial, dând senzaţia de spaţiu închis, în timp ce cadenţa abruptă incantatorie a textului sporeşte densitatea atmosferei mitice sau de energie primară stilizată.

Alegând iubirea, dragostea de viaţă ar fi însemnat propria sa negare, anulare de creator. Drama începe cu motivul surpării zidurilor: meşterul se luptă şapte ani, luptă zădărnicită de cele şaptezeci şi şapte de prăbuşiri. Este de remarcat cifra şapte, care în tradiţia culturală a popoarelor, numărul şapte reprezintă simbolul perfecţiunii: lumea a fost creată în şapte zile, şapte este numărul continentelor, şapte este un număr simbolic pentru Satana, care încearcă să concureze cu Divinitatea. Şapte constituie expresia cuvântului perfect şi a omului deplin realizat. Meşterul lui Blaga doreşte să atingă nemurirea, să rămână veşnic prin lucrarea sa-mănăstirea, chiar dacă pentru aceasta trebuia să sacrifice ceea ce-i era mai drag: pe soţia sa, Mira.

Mitul era definit de Bronislav Malinovski: „mitul, într-o comunitate arhaică, adică în forma sa vie, originară, nu este o simplă istorie povestită, ci o realitate trăită (...), o realitate vie, despre care se crede că s-a petrecut în timpuri străvechi şi că influenţează în continuare

lumea şi soarta oamenilor”[2] ; mitul reprezintă poate, forma cea mai nobilă de concentrare a evenimentelor reale sau plăsmuite, toate expresie a modului imaginar dar şi intrinsec de a analiza, surprinde şi releva lumea exterioară şi universul interior.

Revenind la Manole, el caută prin raţiune, prin socoteli să învingă răul. Efortul prelungit şi zadarnic este exprimat chiar de meşter: de şapte ani pierd credinţă, pierd ziduri şi somn. Drama personajului este amplificată de conştientizarea caracterului iraţional, absurd al jertfei care i se cere: săvârşirea unui act păgân pentru spiritualitatea creştină. Convinşi că un duh rău clatină zidurile, sătenii scot sicriele din cimitir şi le dau drumul pe apele Argeşului, femeile ies pe malul râului la miezul nopţii şi sting lumânările în apă pentru a alunga blestemul, subliniind astfel, prin practici magice şi sacrificiale, caracterul ritualic al creaţiei. Plasat pe două planuri ontologice, Manole este concomitent un erou mitic, devenind exemplar prin dăruire şi jertfă de sine, şi unul tragic, a cărui conştiinţă problematizează esenţa artei: aceasta este profund morală, dar sacrificiul impus artistului este asociat unui păcat.

Lucian Blaga comprimă datele oferite de partea introductivă a baladei şi expoziţiunea dramei începe cu motivul surpării zidurilor. Derutat şi aproape descurajat de acest fenomen de nepătruns, Manole măsoară şi socoteşte în odaia sa de lucru, în prezenţa stareţului Bogumil şi a unui ciudat personaj, Găman. Stareţul Bogumil - numele acestuia provine de la numele unei secte, bogumilismul, care este o erezie creştină balcanică din secolul al XI-lea, anunţată prin predicile preotului Ieremia Bogumil. Demonicul reprezintă în estetica expresionistă o categorie a lăuntricului, marcând puterea instinctuală a creaţiei. Bogumil îii pretinde meşterului să creadă fără a cerceta. Aceasta admitea existenţa principiului binelui sub o aparenţă diavolească; în folclor, s-a păstrat până în timpurile moderne credinţa că Dumnezeu şi Satana sunt fraţi. În baladă, ideea jertfei îi era transmisă lui Manole în vis, sub forma unei „şoapte de sus”, adevărată voce divină, care-i anula artistului voinţa proprie, transformându-l într-o jucărie a sorţii. Spre deosebire de textul baladesc, în care Manole accepta şi împărtăşea tovarăşilor săi visul, în piesă meşterul refuză ani de zile ideea sacrificiului, susţinând ca este împotriva preceptelor creştine. Conflictul dramei începe în momentul în care intră în scenă Mira, soţia lui Manole. Mira cunoaşte frământarea interioară a soţului său şi a înţeles sfatul stareţului Bogumil. Diferenţa definitorie dintre cele 3 personaje sacrificate (Ana, Mira şi Femeia), este că atât Mira, cât şi Femeia îşi asumă zidirea, participă conştient la sacrificiu, în timp ce Ana reprezintă victima. O victimă care se împotriveşte, neagă moartea, dar o acceptă fără lamentaţii.

Conflictul interior porneşte pe de o parte, prin pasiunea pentru construcţie, pe de alta, intensa dragoste pentru viaţă, pentru frumuseţea şi puritatea ei, toate întruchipate de Mira. Manole este obligat de jocul sorţii să aleagă între biserică - simbol al Vocaţiei creatoare - şi Mira - simbol al vieţii, al dragostei, al purităţii omeneşti: biserica şi Mira sunt cele două "jumătăţi" ale personalităţii eroului. Fără una din ele, meşterul e anulat ca om. Constatăm deci un echilibru perfect al forţelor conflictului, şi de aici caracterul tragic al acestuia. Conflictul piesei lui Blaga e tragic pentru că nu există cale de întoarcere. Conflictul nu poate fi soluţionat decât prin moartea eroului, o moarte necesară, fără îndoială, iar nu o sinucidere, cum am fi tentaţi, poate, să credem, sau o moarte accidentală, ca în baladă. Întreaga desfăşurare a acţiunii relevă condiţia tragică a creatorului aflat în luptă cu propriul său destin.

Drama creatorului are ca punct culminant jurământul care-l face împreuna cu meşterii. Unii vor să-l părăsească, dar marele meşter le strecoară în suflet sentimentul unui destin implacabil care cere o jertfă. Hotărârea e pecetluită prin jurământ. După trei zile de aşteptare înfrigurată, în care meşterii se istovesc în tot felul de bănuieli de încălcare a jurământului, ale unuia, împotriva celuilalt şi ale tuturor împotriva lui Manole, apare Mira. Se face un nou pas

[2]. Vasile Nicolescu, prefaţă la Mircea Eliade, Aspecte ale Mitului, ed. Univers, Bucureşti, 1987, pag. XI

spre împlinirea unui destin. Mira însă vine pentru a preîntâmpina un omor pe care-l face răspunzător pe stareţul Bogumil. Trecând prin chinuri mai presus de puterea unui om, Manole încearcă să evite jertfirea Mirei, dar zidarii săi îl constrâng cu virtutea jurământului făcut. Ignorarea sinceră a faptului că el a zidit-o pe Mira coincide cu starea de tensiune maximă, apropiată de tranşă, în care Manole execută ritualul sacrificial, la fel ca şi în baladă. Manole împlineşte destinul, căci patima de a zămisli frumosul e neîndurătoare. În psihologia frământată a lui Manole, momentul hotărârii de a jertfi, reprezintă în ordinea luptei omului cu natura, la scară istorică, momentul transfigurat artistic al neutralizării opoziţiei dintre natură şi cultură. Manole e aici, prin sacrificiul făcut, un erou civilizator, care dă oamenilor o nouă valoare, etern-durabilă, aşa cum Prometeu, tot prin sacrificiu, le dăduse focul. Blaga nu părăseşte nici o clipă condiţia omului. Zidarii trăiesc din plin febra constructivă a celorlalţi, dar obsesia vaierului care răzbate din zid şi comportarea Mirei în ultimele ei clipe de viaţă îl robesc tot mai mult. „Mira e personajul de contrast al dramei. Nevasta Meşterului este cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. Mira e femeia-copil, candoarea însăşi, e viaţa pe care o iubeşte Manole şi pe care ea o apără aşezându-se cu nevinovăţie în calea destinului pe care nu-l înţelege.”[3] Tot mai puternică devine conştiinţa pentru el, ca individ, sacrificiul nu mai înseamnă izbândă, ci secătuirea tuturor puterilor sufleteşti. Bolnav de iubirea lui pentru Mira, muncit de inutilitatea sacrificării celei mai de preţ fiinţe, care-i aparţinea trup şi suflet, în gestul suprem al renunţării nemaigăsind iarăşi nici un sens, Manole se răzvrăteşte împotriva propriei sale fapte şi a celui care i-o ceruse şi vrea să spargă zidul pentru a-şi elibera iubita. Dar zidarii îl opresc: biserica pe care o concepuse, opera pentru care sacrificase totul nu mai aparţine autorului ei, ci eternităţii.„În Meşterul Manole, ideea sacrificiului devine postulatul filozofic al dramei. Creaţia presupune suferinţă şi jertfă. Creaţia e mai presus de individ, de fericirea personală, pentru că ea se săvârşeşte în folosul obştei. Manole înalţă o zidire pentru toate sufletele lumii, nefericirea lui, moartea Mirei e obolul creatorului pentru ca opera să se zămislească”[4]

Totul se termina prin gestul de răzvrătire împotriva propriei lui opere. Biserica rămâne dreaptă. Domnitorul vine cu alai să vadă minunea şi să se bucure măreţia acesteia. O altă deosebire se impune chiar din prezentarea şi din onomastica eroilor: „Negru-Vodă” din baladă este denumit numai cu apelativul „Vodă”, fiind un prototip al conducătorului de ţară, care vrea sa ofere poporului său un monument de artă şi un lăcaş de cult inegalabil ca valoare. Chiar dacă exercită o presiune psihologică asupra arhitectului, pretinzându-i sa finalizeze proiectul început, domnitorul – în viziunea blagiană –pierde conotaţiile negative din textul baladesc, unde el este văzut ca un iniţiator trufaş, care vrea cu orice preţ să devină ctitorul unui edificiu unic, renumele său să persiste în timp, legat de cel al unui artist genial. Totodată meşterii au comportamente diferite faţă de Manole, cel mai ataşat sufleteşte de el rămânând al şaselea zidar, care i-a plâns amarnic moartea. Există astfel o similitudine cu Hristos înconjurat de ucenicii Săi, în dificila încercare de a crea o nouă lume, spălată de păcate.

Nu întâmplător Blaga îşi localizează drama pe Argeş în jos, deoarece reprezintă un timp iniţial, fără determinare precisă, în care se încheagă, prin expresia miturilor, situaţiile arhetipale, etern repetabile, ale poporului român. Blaga însă, lasă în viaţă pe meşteri ca pe nişte dovezi vii şi concrete ale adevărului că marile izbânzi ale omului vor cere neîntrerupt noi şi mari sacrificii umane. În esenţa lor, fiecare dintre zidari e un meşter Manole.

Astfel creatorul intră în conflict cu legile morale şi principiile creştine pe care le încalcă deopotrivă: el este sfâşiat de conflictul lăuntric de-a ucide (jertfa fiind cerută de practicile străvechi, impusă prin stareţul Bogumil) şi patima de a construi, resimţită ca o fatalitate trăită intens, dincolo de limitele firii.

[3] George Gană, Opera literară a lui Lucian Blaga, Editura Minerva, Bucureşti,1976,p.364
[4] Mircea Vaida, Afinităţi şi izvoare, Editura Minerva, Bucureşti,1975, cap. XI. Un nou teatru, pg.330

Drama lui Manole reprezintă drama artistului apăsat de umbra timpului. Omului de rând îi stă în putinţă să-şi prelungească existenţa doar prin mijlocirea procreaţiei. În cazul artistului există o cale superioară celei de natură biologică: creaţia. „ Năzuinţa meşterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuinţa artistului „constructivist" despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale şi supraindividuale".[5] Zbuciumul său este cu atât mai mare cu cât va trebui să aleagă, fără a se putea împărţi. Metafora femeie–biserică trimite la vocaţia creaţiei, a naşterii. Astfel biserica este simbolul creaţiei care învinge timpul. Femeia este eternă prin destinul ei de a da viaţă .

Teatrul lui Blaga are prin excelenţă forţă poetică, îmbină lirismul cu creaţia dramatică obiectivă, purtătoare de revelaţie. Fiinţe şi acţiuni arhetipale apar proiectate într-un cadru scenic primordial, dând senzaţia de spaţiu închis, în timp ce cadenţa abruptă incantatorie a textului sporeşte densitatea atmosferei mitice sau de energie primară stilizată. Or, tocmai această transgresare a limitelor fiinţei omeneşti, de care era vorba, face din Manole (identificat, prin jertfă, cu figura creatorului mitic modern) un extatic şi un vizionar. Mai întâi este jertfită Mira, apoi vine jertfa finală, dar tot ce se întâmplă până atunci sunt doar nişte paliative ale hotărârii destinului. Chiar gesturile protagonistului, esenţializate la maximum, ne sunt înfăţişate ca nişte acte succesive ale hybris-ului, însoţite de conştiinţa vinei cu accente înălţate până la paroxism. Pe Mira, el o zideşte, transpunându-se lunatic în magia unui joc ingenuu în aparenţă (jocul creator de lumi), dar având un puternic revers tragic. Cu atât mai insuportabile vor fi după aceea remuşcările, când nici măcar delirul, extaza totală a spiritului, nu-l poate face să uite. Aproape nimic nu mai rămâne din transparenţa genuină a eroului popular, nimic din fabuloasa-i lipsă de memorie. Manole al lui Blaga, el însuşi fiinţă ambivalentă, a fost "pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţi".

De la prima şi până la ultima scenă, când se prăbuşeşte din clopotniţă, din proprie dorinţă, viaţa lui se scurge picătură cu picătură şi trece în fiinţa operei. Dispare absorbit cu totul în creaţie. Iată cum în schema scenariului expresionist stilizat şi a mitului sacrificial străvechi, cu modificări esenţiale în raport cu balada, dar şi cu substratul mitic propriu-zis, Blaga toarnă un conţinut ideatic şi psihologic modern, care conferă dramei creatorului autenticitate şi credibilitate.

Bibliografie:

I.Bibliografia operei şi critică:

Bălu, Ion , *Lucian Blaga* , Bucureşti, Editura Albatros, 1988

Bâgiu, Lucian, Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului, Editura Imago, Sibiu, 2003

Blaga, *Lucian, Meşterul Manole*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977

Pop, Ion, *Lucian Blaga - Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981

Eliade Mircea , *Comentarii la Legenda Meşterului Manole,* Ed. Humanitas, Bucureşti,2000

Gană,George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti,1976

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant – *Dicţionar de simboluri,* Editura Artemis, Bucureşti,2000, vol I-III

[5] Eugen Todoran,Prefață la volumul Lucian Blaga, teatru, Editura Minerva, Bucureşti,1971

Moraru, Cornel, *Lucian Blaga : convergenţe între poet şi filosof*, Editura Ardealul, Târgu Mureș,2005

Idem, *Lucian Blaga: monografie, antologie, comentată*, receptare critică, Editura Aula, 2004

Tănase, Alexandru , *Lucian Blaga-filozoful poet, poetul filozof* , Ed. Cartea Românească, București, 1997

Vaida, Mircea, *Afinităţi şi izvoare*, Editura Minerva, București,1975

II.Site-uri:

http://ro.wikipedia.org/wiki/7_(cifr%C4%83)

http://en.wikipedia.org/wiki/Bogomilism

http://ro.wikipedia.org/wiki/Me%C8%99terul_Manole

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

LA DRAMATURGIE DU CRIME. DE WOYZECK A ROBERTO ZUCCO ET LE THEATRE POLITIQUE

Diana Nechit, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The destructive or self-destructive pulsations of people and society have been staged since Antiquity and Classicism. The dramatic works of Euripides, Shakespeare, Racine, Büchner, Kleist, Brecht, Becket, and Koltès represent some attempts of comprehensiveness of the human violence mechanisms. This paper aims at an introspection of Büchner and Koltès dramaturgies, into the depths of the two criminal figures that possess a great seduction force: Woyzeck and Roberto Zucco. Considering the state of some characters like Richard III, Iago, Macbeth etc., we are empowered to talk about justifications of criminal pulsations, but in the case of Woyzeck and Roberto Zucco their crimes are irreducible to similar motives, the two are incarnating the mythical figure of a natural evil. The perspective that shocks and hits the sensitivity of the reader and spectator is the worthlessness of the two characters' actions. The two plays represent stances of some disillusioned young, two parables of some young that become murderers as a consequence of their perception on the others and on the world that terrorizes them. The two personages' fear is converted to crime and can be perceived as quasi-animal brutalization of a human being who feels threatened by fear and misunderstanding of others. This analysis aims at an expressionist exploitation of a common reference: artistic transfiguration of a fact that is centered around two antiheroic characters, victims and executioners, the exclusion and madness of an unhealthy society. I also tried – in a natural timeline – to approach the outline and the essence of a certain modern and actual dramatic form – the political theatre.

Keywords: violence, drama, fear, society, political theatre.

« Tu cours à travers le monde comme un rasoir ouvert. » (*Woyzeck)*

« Vous êtes comme un couteau à cran d'arrêt que vous refermez de temps en temps et que vous rangez dans votre poche. » *(Roberto Zucco)*

L'idée de cet article sur la dramaturgie du crime n'est venue suite à mon expérience entant que spectateur à une production de la compagnie du théâtre BEZNĂ théâtre de Londres qui a présente une dramatisation d'après Crime et Châtiment de Dostoïevski, un montage tout à fait brechtien et qui dépassé de loin la mission artaudienne sur le théâtre de la cruauté.

La violence et la cranté de la pauvreté qui mène à des actes de deshumanisation complète, une mère qui vend son enfant pour acheter à manger un fils qui tue sa mère afin de vendre les chaussures du père – sont si bien véhiculées sur scène pour soutenir la thèse sociale et politique du texte qui, au-delà d'une émotion cathartique on expérimente une forme de dégout envers nous en tant qu'individus.

Je n'ai pas l'intention de faire une analyse du théâtre politique et social comme il est conçu aujourd'hui, mais de voire plutôt les changements qui ont eu lieu à travers l'histoire du théâtre dans l'esthétique de la catharsis en ponctuant par les expériences du théâtre épique de Brecht et du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. L'analyse je vais le construire autour de

deux personnages emblématiques pour cette dramaturgie du crime, deux personnages qui appartiennent à deux époques différentes, à deux dramaturgies différentes, à deux langues différentes mais qui ont en commun la référence au crime.

Dans Woyzeck et Roberto Zucco les deux auteurs, Büchner et Koltès ont tendance à reprendre à leur compte la douleur, la souffrance de leurs quasi-héros et à pousser leurs cris avec eux. À l'origine du parcours qu'effectuent les deux personnages il y a un arrachement, un Aufbruch. Ils ont bondi « hors de leurs chaînes ». Malgré leurs actes, Zucco et Woyzeck s'avèrent être des personnages non point agissants, mais passifs… Des personnages en passion. Ici, le crime n'est point un acte, mais seulement un geste, un spasme involontaire, un raptus : c'est quasiment la victime qui vient expirer entre les bras de son assassin.

Sur Zucco, on pourrait sans doute répercuter la critique d'Adorno à l'égard des personnages expressionnistes : sa subjectivité exacerbée, sa subjectivité de pur regard visionnaire risque de le rendre subjectivement inexistant, inconsistant. Chez Koltès, le protagoniste échappe au formalisme absolu de certains personnages expressionnistes. La distance entre le moi de Zucco et le monde est cette distance que G. Benn appelait le « divorce », la « catastrophe » schizoïde, autistique, de son personnage de tueur en série[1].

Dès la première représentation de *Roberto Zucco* dans la mise-en-scène de Peter Stein à Berlin, la critique allemande n'a pas manqué d'associer la cavale de l'homme au treillis, qui tue ceux qui croisent son regard, à la traque de Woyzeck, qui se solde par le meurtre de sa compagne. Cependant le rapprochement est alors l'occasion de souligner, dans la différence relevée des deux figures, ce qui a gêné la réception de la pièce de Koltès : l'esthétisme de son auteur oppose à la morale de Büchner[2].

Pour nuancer un peu plus on doit mettre en relief la singularité de Koltès ; à la différence de meurtries tels que Iago, Richard III, Woyzeck dont on peut expliquer les pulsions d'autodestruction, les crimes de Zucco sont gratuites, sans motifs et le personnage incarne la figure mythique d'un mal naturel. On se pose souvent la question : qu'est-ce que les « classique » ont à nous dire ? On pourrait plutôt se demander ce que nous a dire, nous aux classiques. Woyzeck est un classique parce 'qu'il transporte avec lui un univers ou la servilité, la peur de mourir et la frustration sexuelle échangent leurs orages réciproques en des termes énigmatiques, mais aussi parce que la vitesse plastique des scènes semble émaner d'un savoir sur l'art aussi cru que profond enfin parce que la mélodie dont la pièce est à la fois le rapport médical et la propagation poétique relève d'une vérité sans définition. Et si Woyzeck n'est pas la première tragédie sociale dans l'histoire de l'écriture dramatique, elle est néanmoins la première apparition d'un héros qui n'est issu ni de la mythologie ni des classes bourgeoises ou aristocrates, mais du prolétariat.

Au premier niveau de l'analyse on peut parler de l'exploitation d'une même référence : le fait divers. Les deux personnages ont comme point commun la référence à des personnages réels. L'exploitation dramatique du fait divers se fait par une construction fragmentaire du récit qui met en première ligne des personnages qui sont des anti-héros, des meurtriers et des bourreaux-victimes. On frôle de très près la folie et l'exclusion sociale.

On peut surprendre dans l'écriture dramatique cet effet de distanciations (Verfremdungseffekt, littéralement « effet d'étrangeté ») dont parle Brecht ce principe esthétique se caractérise tout d'abord par un refus « celui de se laisser leurrer par les artifices de la représentation théâtrale ; ceux des décors qui cherchent l'effet du réel, ceux des acteurs qui tendent à faire croire, par leurs gestes et leur diction, que le personnage a un caractère

[1] Jean-Pierre Sarrazac, *Résurgences de l'expressionisme : Kroetz, Koltès, Bond*, Etudes théâtrales, no. 7, Louvain-la-Neuve, mai 1955, p. 24.
[2] « Que cet auteur ait placé la beauté au-dessus de la morale a toujours eu une résonance plus douteuse que convaincante. C'est aussi ce qui empêche qu'on assiste à la Schaubühne à la naissance d'un nouveau Woyzeck contemporain. » (Wolfgang Ygné in Stuttgarter Zeitung, 14.09.1990)

autonome et une psychologie, ceux des auteurs enfin qui découpent la vie en séquences organisées de *pièces bien faites* capables de capter le spectateur et de la ravir ainsi à lui-même. »[3]

Buchner s'inscrit par son écriture dans la tradition brechtienne, dans cette visée anti-illusionniste de l'ensemble qui touche tout d'abord à la fable. Celle-ci échappe à la construction artificielle de l'intrigue traditionnelle tributaire des seuls enchainements d'une logique causale. On favorise un assemblage de séquences narratives dont on verra nettement les articulations et qui seront régulièrement ponctuées de commentaires.

Büchner s'inspire d'abord d'un cas qui a marqué son temps, moins pour ses circonstances que pour le débat qu'il a suscité entre médecins et juges autour de la question de la responsabilité de l'assassin.

Voyons de plus près les faits qui ont inspiré Büchner :

Julian Christian Woyzeck, perruquier et simple soldat est exécuté à Leipzig en 1824 pour avoir assassiné sa maîtresse. Un médecin conseiller à la cour, le Dr. Clarus, qu'on avait chargé de juger des facultés mentales du meurtrier Woyzeck, a rédigé, l'un des premiers, un traité sur la responsabilité des actes. Le concept d'irresponsabilité – l'idée qu'un coupable puisse être une victime – est alors absolument nouvelle. S'inspirant de ce fait divers, Georg Büchner « invente » ce personnage vers 1836. Par ses choix esthétiques, il replace Woyzeck à l'intérieur de son contexte de pression sociale : constitue de vingt-cinq tableaux aussi brefs qu'électrisés, la pièce compose un puzzle psychique qui emprisonne le héros dans son aliénation.

Ce personnage, en effet dépourvu de psychologie, réfractaire a tout sympathie de la part du publique mais engage dans une action, ne donnent à voir que la gestuelle habituelle de son groupe social, ce qui lui tient lieu de caractère et détermine ses traits distinctifs.

La pièce de Büchner qui s'inspire largement du matériel fourni par le rapport Clarus, tout en inversant son objectif, ne relève pas pour autant de la simple reconstitution dramatique, d'un fait authentique. Elle s'approprie d'abord le fait en l'amalgament a d'autres cas analogues : les affaires Schmolling et Diess. Mais si Büchner s'approprie librement les détails de ces trois faits divers, c'est que son objectif est diffèrent de celui des journalistes et experts dont il s'inspire. Le matériel de description que Büchner emprunte à Clarus se trouve détourné de son objectif initial visant à nier la maladie ; à tel point que les positions d'accusé et de juge s'en trouvent redistribuées : chez Büchner, c'est le juge qui est jugé.

La première version s'achève sur la scène ou policier, barbier, médecin et juge se retrouvent pour constater le meurtre : « Fin emblématique du projet de Büchner qui vise à partir de trois faits divers analogues la reconstitution ou de la reconstitution dont chacun a fait l'objet à travers les débats et procès qu'ils ont suscités. Reconstitution entendue paradoxalement comme une dissection, ainsi que le suggère la présence du barbier dont les compétences sont aussi celle d'un chirurgien pouvant pratiquer des autopsies. La pratique dramaturgique de Büchner se ressent à l'évidence de sa rencontre avec des pratiques médicales et judiciaires, chacune impliquant *des gens autour et d'un cadavre* : à la fois leçon d'anatomie à la manière de Rembrandt, autopsie reconstitution et instruction »[4].

La même portée pour la dissection, la mise-a-nu se ressent dans l'ordre de l'écriture. Les théoriciens parlent d'un passage de l'expose des faits à l'examen des motivations. Le personnage n'est alors que l'ombre porte de la société qui l'aliène et le soumet à tous les compromissions. Il y a aussi un passage de la surface a la profondeur, une négation de

[3] Jean Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Col. Contours littéraires, Hachette, Paris, 1995, p. 163.
[4] Astrid Fischer-Barnicol, *Théâtre du crime*, in *Koltès*, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui, n° 5, CNDP 1996, p. 61.

l'illusion théâtrale qui vampirise le spectateur et lui ôte sa substance. Büchner, dans la lignée de Brecht passe de la « continuité des faires à la discontinuité des motifs »[5] ce qui remet en question non seulement le fait-divers qui a été à l'origine du drame, mais aussi les trompe-l'œil de la réalité et les faux semblants du politique. Büchner veut sortir l'homme tout comme le spectateur, endormir par des constats d'évidences, de son sommeil d'automate dans un théâtre d'ombre et lui préserver intact son droit de regarder : « le foyer de la mimesis ne saurait plus être dans ce condition le personnage sur scène mais l'observateur du théâtre au dehors »[6].

L'observation est fondamentale pour notre propos : les pouvoirs cathartiques de la tragédie sont désormais réduits à néant par l'impossibilité de concevoir une transcendance imposant d'en haut ses diktats, par le simple jeu des rapports des forces social et politique entre les individus.

Koltès trouve également son inspiration dans un fait divers mais l'appropriation du réel opère ici de manière forte différente. En voilà une brève présentation des faits :

Fin février 1988, au terme d'une cavale effrénée, l'assassin d'un inspecteur de police toulon mais est arrête en Italie où on le voit une dernière fois, apostrophant la foule du toit de sa prison. Il s'agit d'un malade mental italien de 26 ans, Roberto Socco, interné en 1981 pour avoir tué ses parents, et qui s'était évade en 1986 de l'hôpital-psychiatrique où il bénéficiait d'un régime de semi-liberté compte tenu de sa conduite irréprochable. C'est la diffusion d'une affiche d'avis de recherche comportant sa photo et son signalement qui permet de l'identifier, grâce au témoignage d'une adolescente, ancienne petite amie du tueur. Arrête peu après, celui qu'on avait surnomme « l'homme au treillis » se suicide dans sa cellule du pénitencier de Vicenza le 23 mai 1988.

L'idée d'écrire un drame à partir d'un fait divers ne part pas de la lecture des documents du temps comme chez Büchner, mais du contact fulgurant avec une image chez Koltès. Lors d'un voyage en métro il voit un visage sur les murs du métro, le visage d'un homme recherche pour meurtre. De l'image à l'information, l'idée prend corps avec un reportage télévise évoquent la tentative d'évasion de Succo par les toits de la prison et une seconde photo, publiée par le journal *Libération*. Koltès se laisse fasciner par la beauté d'un visage et la théâtralité d'une situation. Si dans la première situation la reprise du fait divers visait un effet de réel, une recréation des faits à partir des documents authentique, dans le deuxième cas elle vise plutôt la dimension mythique et poétique du personnage.

« Le mode d'exploitation des sources témoigne déjà d'une approche très différente du fait chez les deux auteurs : plus scientifique chez Büchner, fondée sur un examen rigoureux des textes disponibles ; approche plus poétique chez Koltès, fondée sur une rêverie autour d'images »[7]. A ce stade de la réflexion il est temps d'en revenir au fait divers lui-même.

Anne Laurent en parlant des rapports entre fait divers et théâtre[8] note à propos des criminels tels que Succo, Perry, Rivière ou Woyzeck, qu'ils sont des symptômes de leur temps, des « feux de détresse ». Leur crime dérange le consensus social : « Il tranche comme une lame, ébranle, déjoue et prend à revers tout espace d'institution »[9].

Dans les deux pièces on retrouve l'image du couteau, métonymie du criminel et métaphore de sa violence.

[5] Ibidem, p. 60.
[6] R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, coll. Tell, 1994, p. 279.
[7] Astrid Fischer-Barnicol, op. cit., p. 62.
[8] Anne Laurent, *Pièces au dossier* in Alternative Théâtrale, 35/36, p. 48-49.
[9] Ibidem.

« Tu cours à travers le monde comme un rasoir ouvert. » (*le Capitaine à Woyzeck,* p. 251*)*, « Vous êtes comme un couteau à cran d'arrêt que vous refermez de temps en temps et que vous rangez dans votre poche. » *(la Dame à Roberto Zucco*, p. 82*)* – là où Büchner innovait, établissait que chaque homme est un « abîme » lançait son héros contre le monde comme un rasoir et lui faisait tuer Marie au nom des mystères confondus de la folie, de la revanche sociale, de la jalousie ou de l'absence de Dieu, l'irrationnel des meurtres de Zucco est un simple point de départ, une évidence, un bien commun qui ouvre sur un mystère plus grand encore. Le rasoir ouvert de Büchner est devenu un cran d'arrêt qu'on ouvre et ferme à loisir.

Dans les deux cas on a affaire à l'élaboration on d'une mythologie qui présente le criminel comme un être d'exception, voyant et rupteur d'ordre. Mais une mythologie que le personnage principal prend différemment en charge.

Par un saut historique et épistémologique subtil qui met en perspective la progression dramatique, le véritable débat contemporain sur l'étiologie criminelle s'établit au sein du couple des Policiers qui guettent au carrefour le retour du criminel. Et la pierre d'achoppement de ce débat ne se situe plus à mi-chemin de la morale et la psychiatrie, mais entre la tautologie aporétique et le simple « petit déclic » qui préoccupait véritablement Koltès lorsqu'il écrivait cette épopée du criminel irrationnel : « Il suffit d'un petit déclenchement, d'une chose qui est un peu comme l'épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop ! C'est fini… Quand on me dira que je fais l'éloge du meurtrier ou des choses comme ça parce qu'on va me le dire, je dirai que c'est un tueur exemplaire dans la mesure où il suffit d'un tout petit déclic pour tuer.[10] ».

Woyzeck se proclame l'élu de Dieu, à l'écoute d'une « voix épouvantable » comme Jean a Patmos, et confond son couteau avec la « faucille tranchante » de l'exécuteur eschatologique de l'Apocalypse ; le drame montre que la violence du héros et sa justification anhistorique sont la réponse ordinaire des pauvres, victimes de la violence d'un ordre répressif qui les exploite, ne leur laissant pour exutoire que la folie et le crime. Zucco, rejette sa singularité et inscrit ses actes dans une normalité que son environnement récuse[11]. C'est un tueur qui ne s'identifie ni à un monstre, ni à un héros[12]. En écho de sa mère qui estime qu'il a « quitte les rails » il se présente come un train « que rien ne pourrait faire dérailler »[13] ; aux prisonniers troubles par son parricide, il répond qu'il est normal de tuer ses parents[14].

L'appréciation de l'acte par le héros et par son entourage révèle donc la dissemblance de propos entre deux drames qui visent pareillement la représentation de la violence et interroge son statut. Woyzeck et son entourage sont d'accord pour considérer le meurtre comme un écart s'inscrivant dans une dialectique de l'ordre et du désordre. Pour Woyzeck, c'est un acte nécessaire et légitime qu'il situe dans son délire, dans un plan cosmique ; le meurtre de Marie est censé rétablir l'ordre.

Chacun de nous peut quitter la route donc, et tout le monde est Zucco. Il n'y a ni conscient, ni inconscient ni même la folie d'un rasoir qui parcourt le monde mais le mystère ponctuel d'un cran d'arrêt qui s'ouvre pour un instant et se referme pour un instant.

Un geste que l'entourage comprend sur un plan social : le meurtre perturbe l'ordre bourgeois. Mais ce que Büchner suggère c'est que le désordre, qu'il soit compris d'un point de vue individuel ou collectif, fait partie intégrante d'un ordre social factice.

---

[10] *Les Rages de Bernard-Marie Koltès*, interview de B.A. Koltès par Brigitte Salino et Emmanuelle Klausner, L'Evènement de jeudi, 12 janvier 1988.
[11] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Les Editions Des Minuits, Paris, 1988, p. 89.
[12] Idem p. 17.
[13] Idem p. 38.
[14] Idem p. 92.

Zucco, en revanche, se distingue de son entourage en ce qu'il ne considère pas son action sous l'angle de l'écart, mais sous celui d'un acte qui ne se réfléchit pas. Il n'est pas question pour lui d'apprécier ses gestes d'un point de vue moral, il laisse au publique le plaisir de débattre sur un sujet qui ne l'intéresse. Roberto Zucco, est la parabole d'un jeune homme qui devient tueur parce que sa vision, sa perception des autres et du morale le terrorise. La peur de Zucco convertie en crime c'est la ré(tr)action quasi-animale d'un être qui se sent menacé dans son existence par la peur criminelle des autres.

Une autre caractéristique du fait divers exploite par nos deux dramaturges est la dimension spectaculaire. Tous deux sont sensibles au retentissement du geste individuel sur une collectivité, ou, comme le formule Peter Stein, au « rôle (que) joue la violence, ou le criminel et son action criminelle, dans l'aménagement psychique de notre société ».[15]

Büchner, tout comme Koltès, relève ainsi la fascination qu'exerce la violence sur la foule ; tous deux mettent eu scène « des gens, autours d'un cadavre ».

Peu importe d'ailleurs l'identité du cadavre. Qu'il en soit question de Woyzeck ou de Marie, du cadavre de la victime ou de celui du bourreau, l'essentiel est que le spectateur, au théâtre comme sur la place publique arrive à une certaine paix par procuration d'une violence qui l'apaise, une catharsis renverse.

Cette situation qui réunit des gens autour d'un cadavre se retrouve par deux fois dans Roberto Zucco, dans la scène de la prise d'otages et dans la scène finale. Koltès s'est inspire du braquage d'une banque suivi d'une prise d'otage, qui a eu lieu à Gladbeck en aout 1988 ; certains otages avaient été exécutes en public et la scène retransmise à la télévision. La première reprend la question de Büchner qui s'interrogeait sur le rôle social du criminel. Le drame de Koltès qui met en scène cette médiation de la violence en acte se distingue ainsi de celle du Büchner, ou la scène du meurtre et l'exhibition publique du cadavre se trouvent encore dissociées.

« Là où les deux auteurs se distinguent véritablement c'est dans la nature de la violence, qui s'exhibe : de Büchner a Koltès on passe d'une violence inscrite dans les structures sociales (lutte des classes pouvoir de l'Etat) a une violence individuelle »[16]. Dans un article sur le théâtre du crime, on voit une analogie entre les crimes de Zucco et le terrorisme. Il me semble qu'il ne faut pas voir une manifestation d'une violence individuelle répondant à une violence d'Etat auquel cas Zucco serait vraiment un nouveau Woyzeck conscient de son aliénation. Son geste s'inscrit alors dans le cadre d'une guerre civile comme la symboliserait son treillis. La violence de Zucco semble plutôt une manifestation sociale d'un autisme individuel construit et vécu comme salut unique de l'individu, salut qui implique de vivre dans l'ignorance du monde. On essaye de comprendre le caractère particulaire du dernier meurtre le plus violent, le plus gratuit de tous, le meurtre de l'enfant dans le parc. Peut-être pour souligner l'écart entre deux façons de vivre un évènement, entre celui qui le fait et ceux qui y assistent et même y participent, mais aussi l'anticipent et l'interprètent. Car si la scène est publique, sa publicité est assurée non par Zucco, à la différence des tueurs de Gladbeck, mais par les passants qui construisent l'évènement en le commentant.

Le meurtre de Zucco peut être vécu par le public comme un théâtre cruel au sens ou l'entendait Artaud. Koltès essaye de recréer par la fascination exerce par Zucco, ce que Artaud nome la « curation cruelle ». Le spectateur sortirait de cette épreuve initiatique, métamorphosé et, d'une certaine manière, purifié. Koltès tout comme Artaud prétend articuler mythes et rites de son théâtre à un principe d'actualité. C'est que la « curation cruelle », le

[15] « *Pourquoi et-tu devenu fou, Roberto ?*» Entretien d'Anne Laurent avec Peter Stein in Alternative théâtrales, p.53.
[16] Astrid Fischer-Barnicol, op. cit., p. 62.

bouleversement cathartique du spectateur a plus de chance d'intervenir dans un contexte narratif et mimétique en résonance avec ses angoisses et ses souffrances.

L'analyse des relations entre les différents protagonistes du drame est significative de ce point de vue : « Zucco pendant très longtemps ne soit pas les badauds, à la différence de la dame excédée par le voyeurisme, il n'y a d'yeux que pour l'enfant dont il redoute le regard. Et c'est cette peur qui dans la fin de la scène établit la relation entre lui et le public »[17]. La dimension spectaculaire du meurtre final révèle un même partage entre Zucco et le chœur qui l'accompagne. Le publique devient un chœur antique qui comment le fait et qui oublie le criminelle pour mieux construire à son gré sa légende, et où Zucco finit par s'échapper de l'autre côté du réel et de la vie.

Pour conclure, on se trouve avec Büchner, devant une dénonciation de la violence collective dont celle de l'individu n'est que le produit de l'autre. Par contre avec Koltès, devant une représentation de la violence dont la définition avec le vacillement du réel, devient problématique.

Les deux éprouvent la même fascination pout le fait divers en tant que désordre, évènement violent. La parole a un rôle révélateur, elle cache et dévoile l'évènement et explique l'action par un langage qui leur donne sens.

Les dramaturges s'approprient de manière différente le fait-divers, en se référant aux documents visuel qui en gardent la mémoire. Mais comme nous l'avons vu, la reformulation scénique du drame s'inscrit pour chacun des dramaturges dans une lignée différente : le premier travaille sur les textes le second dispos d'images fixes ou animées. Mais l'un comme l'autre crée du texte et des images pour re-présenter le fait, pour proposer sa version tout en se situant par rapport aux documents qui l'ont inspiré.

Conclusion

Ce « délire » hallucine de Zucco et celui, nous l'avons déjà signalé, du personnage-regard, du personnage-voyant : marginal place malgré lui au centre, contraint à l'immersion dans le Nombre, dans une foule qui déborde et l'engloutit, dans une foule, ou, inexorablement, il va finir par se noyer. Le Zucco de haltes n'est pas le meurtrier vedette des medias, mais plutôt « le dernier homme » ; à peine un homme, en vérité, une créature : Woyzeck, tel justement que l'a reconnu l'expressionisme. Une sorte d'innocent qui, au bout du parcours, en fin de Passion, va devoir se reconnaitre en criminel : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur »[18].

Bibliographie :

1. Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, nouvelle-édition Collection *Tell*, Paris, Gallimard, 1994.
2. Artaud, Antonin, *Œuvres*, collection *Quarto*, Paris Gallimard, 2004.
3. Benjamin, Walter, *Georg Büchner : des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse a « La Mort de Danton »*, Edition Peter Lang, Berne, 1992.
4. Büchner, Georg, *Œuvres complètes inédits et lettres*, édition établie par Bernard Lortholary, Seuil, Paris 1988.
5. Fischer-Barnicol, Astrid, Théâtre du crime, in Koltès, combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui, no 5, CNDP 1996
6. Gautier, Roger-François, *Théâtre aujourd'hui, Koltès, combat avec la scène*, no. 5, Conférence de presse, Festival d'Avignon, 1986.

[17] Ibidem, p. 64.
[18] *Scène XIV, l'Arrestation*, p. 89.

7. Koltès, B. M., *Roberto Zucco*, Edition de Minuit, Paris 1990.
8. Laurent, Anne, *Pièces au dossier* in Alternative Théâtrale, 1990.
9. *Les Rages de Bernard-Marie Koltès*, interview de B.A. Koltès par Brigitte Salino et Emmanuelle Klausner, L'Evènement de jeudi, 1988.
10. Sarrazac, Jean-Pierre, *Résurgences de l'expressionisme : Kroetz, Koltès, Bond*, Etudes théâtrales, no. 7, *Actualité du théâtre expressionniste*, études réunies et présentées par J.P. Sarrazac.
11. Strats, Claude, *Portrait d'un homme recherche*, in Séquence Revue du Théâtre National de Strasbourg, 1er trimestre, 1995.
12. Thomasseau, Jean Marie, *Drame et tragédie*, Col. Contours littéraires, Hachette, Paris, 1995

THE MYTHICAL CONSCIOUSNESS

Otilia Sîrbu, Assist. Prof., PhD, Hyperion University of Bucharest

Abstract: To be conscient means to feel. To be conscious means to feel, to be able to perceive and analize the world we are a part of, to feel it, to transfer our emotions and make our mark on the emotional. To know how to speak of all this. To perceive and feel the emotions of this universe that sees us as living beings, worthy of recognition. Life has to be about sharing solidarity, universal sympathy, of the infinite because God gave man His abilities, attributes and characteristics.

Keywords: myth, conscience, sacred, profane, truth.

Secolul al XX-lea poate fi definit în multe feluri conform caracteristicilor, atitudinilor sau consecințelor sale. A fost un secol sângeros, dominat de violențe, înveșmântat în mantia morții de la un capăt al altuia al pământului. Nu a iertat nimic, nici măcar pe el însuși. A supus întreaga omenire ce i-a fost martoră unor decizii nedrepte și nejustificate pentru un secol atât de înaintat cronologic, istoric, social și politic. Nedrept prin felul de a înțelege viața oferindu-i moartea total neasumat.

Din punct de vedere cultural, intelectual, artistic dominante în acest secol al XX-lea au fost și cele două curente „spiritualiste": preocuparea pentru magie mit și rit, dar și o fenomenologie teologizantă. Lumea întreagă a fost supusă atunci, ca și acum unor provocări. Cât din ele mai sunt astăzi la fel de actuale? Poate fi mitul, de exemplu, o altă realitate care ar putea salva spiritual secolul XXI?

Economic, noile tehnologii, ritmul alert al inovațiilor, legea pieței, nu numai că vor impune o natură diferită a acțiunilor umane, dar vor da (dacă nu cumva s-a și întâmplat) naștere unui hiperimperiu. Făuritor de valori economice, comerciale, virtuale, politice, tot atât real ca și consecințele sale: alienarea, sărăcia, sacrificiul necondiționat al omenirii.

Cum poate mitul, revenind la el, într-o astfel de lume, salva spiritual omenirea?

Era internetului cu mijloacele sale de comunicare în masă poate fi și o lume a oportunităților spirituale. Nu numai modernizarea, debirocratizarea sau o viață materială calitativ mai bună, ca minime exemple, ar trebui să fie preocupările majore ale omenirii secolului XXI. Ființa umană poate încerca o metamorfozarea a sa, din obiect în subiect. O cultură de „masă" ce s-ar putea esențializa printr-o raportare permanentă, printr-o asumare a consistenței intelectuale reale. Deloc imitativă. Un prim gest de rezistență în fața indiferenței lumii prin acceptul umanului în toate nuanțele sale. Toate acestea și multe altele ar pregăti lumea spiritual spre o nouă conviețuire, un alt gen de raport cu istoria, cu timpul, cu socialul, politicul, existențialul în toate datele sale. S-ar putea astfel revanșa pentru multele nedreptăți ale secolelor trecute, ale istoriei lor.

În toate aceste date, mizăm pe o revenire a mitului, ca formă de rezistență în fața vieții. Dar, până la demonstrația ultimă, se cuvine a ne reîntoarce în timp la ceea ce a fost

fundamental, începutul. Ne-am oprit asupra unui autor cunoscut pentru preocuparea sa pentru mit, Georges Gusdorf. In cartea sa, el vorbește despre izgonirea mitului pe care, din fericire, nu o consideră definitivă.

„Conform unui dinamism frecvent în viața mentală, pe care psihanaliza îl ilustrează cu numeroase exemple, elementul cenzurat revine ca o remușcare, cu atât mai insistent cu cât a fost mai mare energia depusă pentru a-l respinge. Nici măcar succesele științei nu ne pot înșela în privința incapacității sale de a satisface pe deplin nevoia spirituală a omului. Cu alte cuvinte, schema care presupune o trecere continuă de la o stare a gândirii la alta, conform formulei lui Compte, sau un progres al epocilor inteligenței, în maniera lui Brunschvicg sau a scientismului secolului al XIX-lea, se lovește de o rezistență de neînvins din partea realului, sau mai degrabă de un refuz”.[1]

Așadar, elementul cenzurat nu numai că nu revine, ci își revendică în prag de secolul XXI, dreptul existențial.

În studiul nostru ne-am raportat la realitatea conștiinței, factor determinant în realitatea mitului. Ne-am reamintit de conștiința primitivă, de conștiința logică, de conștiința globalizantă, de conștiința mitică. Toate aceste „elemente” în evoluția umană au putut exista, au devenit viabile pe rând sau concomitent prin permanentul raport la opinia publică, opinia celuilalt.

Ceea ce ar trebui precizat mai întâi de toate este faptul că toate formele de conștiință au la origine forma supremă a conștiinței mitice. Din ea s-au degajat toate, din armonia conștiinței mitice, din nostalgia începutului. Datorită acestei supremații, merită efortul de a ne reîntoarce și supune ei.

Orice raportare umană la esența existențială este un act mitic. Este o formă de „răsucire” unică spre cel dintâi din noi, din eu-ul nostru, copleșit de generozitatea sinelui. Cât de intens este acest act depinde de fiecare dintre noi, deși arhetipal suntem aceiași. Diferă intensitatea imaginației, a trăirii, a dăruirii și a capacității de regenerare a acestor date.Orice ființă umană are un trecut și un viitor. Depinde de cât de prezentă este cu ea însăși, de cât de „supusă” poate fi propriei sale revelații în fața Universului. Supușenia aceasta poate oferi șansa universului celui care acordă cu aceeași intensitate, în aceeași măsură atenție sinelui și eu-ului. Prin conștiința de sine, prin conștiința eu-ului, prin conștiința axei celor două realități, ființa umană nu se poate pierde „în lume”.Se poate doar statornici în veșnicie. Se poate raporta la ea, fără să se anuleze pe sine, prin raportarea la eu-ul dogmatic. Din acest raport se naște mitul. Raportul cu sinele, cu viața concretă, cu viața ta, cu viața celuilalt, nu neapărat în ideea de aproapele tău, raportul comunitar. Se definește astfel prezența ta în lume. Intenția mitică, așa cum afirmă Gusdorf, este cea care definește modalitățile acestei prezențe în lume.

„Conștiința valorilor ca focar de mituri constituie inventarul virtual al semnificațiilor umane, totalitatea a ceea ce omul adaugă naturii atunci când se stabilește acolo”2

O lume fără mituri, nu numai că nu ar fi umană, ci, pur și simplu, nu ar mai fi… o lume care să îi aparțină.

Dincolo de marile sisteme filosofice, de orice descoperire tehnică sau științifică, de concepții raționale sau logice, de influențele cotidianului imediat, există realitatea magică a mitului. El cristalizează starea de plenitudine existențială.

[1]Georges Gusdorf, *Mit și metafizică,* Timișoara, Editura Amarcord, 1996, p.248

„Intenția mitică trasează mediul de gândire, ca și mediul de acțiune.Ea trimite la ființa care se află dincolo, conferind fiecărei afirmații prelungirile escatologice fără de care n-ar fi decât ceea ce este. Intuiția fundamentală a filosofului, gândul unic ce realizează unitatea marelui său proiect, corespunde unei țintiri spre plenitudine, mereu oferită și mereu refuzată. Ea joacă deci rolul de introducere în totalitate, care este esențialmente rolul mitului.Fără îndoială, el nu se mai oferă aici ca materie. Sau, mai degrabă, el va fi dezmințit de fiecare dată când se prezintă ca materie. Mitul alegerii destinului la Platon, ca și cel al adoptării inteligibilității la Kant,nu sunt convingătoare pentru rațiune. Dar intenția mitică subzistă, mult mai puternică atât ca existență cât și ca țintă, ca ambiție pentru exercițiul total al gândirii.Critica poate respinge imaginile.Ea nu poate respinge ideile, ritmuri fundamentale, justificări ultime ale sistemelor. De altfel, Eul, Lumea și Dumnezeu, așa cum am văzut, sunt nu date, ci sensuri pentru expansiunea cunoașterii, nu conținuturi, ci forme ale rațiunii – aceasta intervenind atunci ca determinare a unei scheme ontologice a ființei în supunerea față de conștiința originară a valorilor”.3

Aceste rânduri au apărut scrise în 1953 iar autorul lor, Georges Gusdorf, un împătimit al mitului ar putea fi după atâta timp, așa cum s-a și întâmplat în dese ocazii, contestat. Din fericire, pentru mit, pentru realitatea lui, noi susținem punctul de vedere al autorului, punctual pe citatul de mai sus, dar și pe multe alte realități ale cărții pe temeiul faptului că Marele Timp al miturilor se justifică în acest început de secol 21.Marele Timp al miturilor în incontestabila sa veșnicie.

Altminteri, Gusdorf, firesc, poate pentru momentul său, era convins că mitul modern poate căpăta un caracter politic și social, că i s-ar cuveni prin modernitatea căutărilor umanității. Ceea ce nu a înțeles el, George Gusdorf, este faptul că mitul demontează politicul, socialul prin inefabilul căutărilor sale. Veșnic prezente. Prin rezultatul lor, prins între trecut și viitor. Prin plenitudinea existențială, dar și prin acel dor de început, de viață, de sine, dor minunile care se împlinesc sub ochii noștri, prin destinele ce ne-au fost hărăzite. Mitul este dorul de toate acestea și încă ceva în plus.

Secolul 21 este special datorită pasului hotărât, încă timid (firesc pentru orice început) cu care se îndreaptă spre un alt fel de gândire, spre o sensibilitate spirituală, spre o anume capacitate de înțelegere și diferențiere a dorinței de evenimentul final. Datorită acestui lucru, acea capacitate a imaginației declanșatoare a valorilor arhetipale, moștenirea noastră milenară, va da naștere unei percepții interioare. Consecințele au șansa de a fi fabuloase, cu o mare capacitate regenerativ umană.Construirea prin sacru, a unei noi ființe spirituale neabrutizate de începutul primitiv, ce își poate supune și reconstrui tehnologic o lume fără a se declara adepta unei rațiunii sterpe.Mentalul va putea fi dominat în aceeași măsură, oscilant pe principiul cotidianului imediat, al cotidianului magic, de ego, de Sine cu intenția de a anula ignoranța, atașamentul centrat pe exces. După un sângeros secol 20 și tot ce i-a premers lui, se impune imperios de către legile așezate ale universului nostru o corelație între matricea convergentă a omului și universului, sacrul deci, și construirea din interior a unui om nou, spiritualizat, căutător de adevărul fundamental. Mitul nu poate fi decât prezent, martor ocular al acestei întâlniri. Mitul nu e ficțiune, nu e basm, nu e un aranjament pentru a scoate profit indiferent cât ar fi de nuanțat.Mitul fixează rădăcinile noastre, valorile umane.Mitul construiește cuvântul și prin el scoate la lumină miracolul vieții.

„Într-adevăr, printr-un mister surprinzător, mitul se adresează fiecăruia în propriu-i limbaj.El aduce fiecăruia o revelație specială - evitând prin aceasta toate determinările obiective ale mitologilor profesioniști […]. Mitul ne trimite la o formulă a omului. Nu numai mod de prezentare, formă de expresie, dar și, mai ales, mod de valori fundamentale”.4

[4] Ibidem, p.261*B*

Bibliografie:

1. Alpay, E. 2000, Self Concept and Self esteem Education Psychology Interactive,

Readings and Educational Psychology. Voldosta: State University

2. Aniţei, M. 2000, Introducere în psihologia experimentală, Bucureşti: Casa de Editură şi

Presă

3. Boeree, G., 2006, Personality Theories, Shippensburg: University Shippensburg

4. Bonchiș, E., Drugaș, M. 2006, Introducere în psihologia personalității, Oradea: Editura Universității din Oradea

5. Brehm, S., Kassim, M. 1990, Social psychology. Boston: Houghton Mifflin Company

6. Eliade, M.,1995, Sacrul şi Profanul, Ed. Humanitas, Bucureşti

7. Eliade, M.,2011, Mitul eternei reîntoarceri, Editura Univers Enciclopedic Gold, București

8.Eliade, M., 1992, Istoria credinţelor şi ideilor religioase, Editura Universitas, Chișinău

9. Guardini, R., 2004, Ieșirea din Evul mediu - Sfârșitul modernității, Editura Humanitas, București

10.Jung C.G.,2003,Opere complete, vol. I, Arhetipurile şi inconştientul colectiv, Editura Trei

11.Lipovetsky, G., 2007, Fericirea paradoxală, trad. Mihai Ungureanu, Editura Polirom, Iași

12.Ries, J.,2000, Sacrul în istoria religioasă a omenirii, Editura Polirom, Iași

13.Wunenburger, J-J., 2000, Sacrul, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

ROGER CRAIK, THE ACADEMIC IN HIS POETIC POSE

Ioana-Maria Cistelecan, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Roger Craik comes from a British family of academics and for many years now he himself has been performing as a professor of literature to University of Kent, Ohio, U.S.A. As a poet, there is a sort of Neo-Expressionism, a coded inter-/ para- and meta-textuality which places him within the lyrical modern and post-modern paradigm. In this respect, if we are to encompass Roger Craik in a given acknowledged poetical pattern or if we are to appropriate him to our familiar poetic proximity, he might very easily belong to our so-called 80's generation of writers, displaying the same thematic, turbulences and tonalities.

Keywords: modern poetry, inter-/ para- and meta-textuality, poem of proximity, solitude, self.

Explanatory Preamble

English by birth, Roger Craik is now performing as an Associate Professor of English Literature at Kent State University Ashtabula, Ohio, U.S.A. Before settling here, he worked in Turkish universities and he was awarded a Beineke Fellowship to Yale in 1990. He traveled a lot visiting North Yemen, Egypt, South Africa, Tibet, Nepal, Japan, Bulgaria, where he taught in 2007 on a Fulbright Scholarship to Sofia University; during the academic year of 2013-2014 he was a Visiting Fulbright Professor to the University of Oradea, Romania. As he himself often confessed in interviews, poetry seems to be his inner passion and calling: he writes for at least an hour over coffee each morning before breakfast[1].

Yesterday Stasis…

I find it quite refreshing whenever the circumstances compel me to admit a simple truth that great minds pretty much think alike. Imagine thus my surprise when reading Roger Craik's poems and detecting a similar intrinsic imaginary reminding of, for instance, our Romanian contemporary poet Ion Muresan; there is a sort of Neo-Expressionism, a coded inter-/ para- and meta-textuality and also an imagery of the poet's interior stasis built up from and with concrete elements which place the two of them within the same lyrical modern and post-modern paradigm. In this respect, if we are to encompass Roger Craik in a given acknowledged and poetical pattern or if we are to appropriate him to our familiar poetic proximity, he might easily belong to our so-called 80's generation of writers, displaying the same thematic, turbulences and tonalities.

1 Information provided by his most recent volume of poetry, Roger Craik, *Down Stranger Roads*, BlazeVOX Buffalo, NewYork, 2014. Other poetry volumes signed by the author are: *I Simply Stared* (2002), *Rhinoceros in Clumber Park* (2003), *The Darkening Green* (2004), *Those Years* (2007) and *Of England Sill* (2009).

The very first poetry volume that we are going to discuss, *Those Years*[2], deals with Roger Craik's inner crisis in his adult pose; both *incertitude* and *solitude* act as either the recurrent motif or the soul's label within this poetry. All modern series of "lacks" are to be identifiable in the author's volume: the couple's crisis, the lack of meaningful communication, the solitude as a burdening reality combined with the lack of it (tangible merely in a promise posture), the hollowness of love declarations, the routine's emptiness of living without her, always thinking of her, waiting for her sign, any kind of sign, all in vain – "Thursday dawned and Thursday came./ I knew my telephone would never ring again/ as it had done at nine o'clock/ for eighteen months before."; "as once again, / adrift, alone, / I dial the number I know better than my own// to leave a few more tiny words of love, in vain"; "You will go for walks, together./ You will never be alone// Perhaps I'm wrong. Perhaps no woman truly wants to be alone.// (…) Or so I hope."; "I think of as he turns to sleep/ toward you still, your face turned to the wall, / and hopes tomorrow you'll be once again/ as once you were/ to him."[3] Both *the poem* and *the poet* make a resilient pair obviously opposed to *he and she couple*'s impermanence. The authorial voice is self-defining by constantly including in his organism both *the permanency* (meaning the poem) and *the absence* (meaning the female figure). The solitude is bitterly marking the proximity in temporal and spacial limits while the fulfillment is joyfully marking the memories. Consequently, the reader is dealing with a fragile balance between reality and probability, respectively possibility, between the actual and the virtual, between loss and accomplishment – "Although he doesn't know it, these days are the last/ of his marriage. Perhaps he's reading now/ on his side of the bed, beneath his lamp, while you/ peruse the book of myths my father bought/ second-hand, in England, twenty years ago."; "Alone, of course, / again and again/ I press my bell/ and every time, although it's not/ - although my reason tells me that it's not -// it's you, it's you, it's always always you."; "I may never be included here,/ but if I am, I'd like to say/ that from his birth in 1956/ he flapped around/ doing this and that/ (…) where he continued to be lost until… "[4]. The organic, sonorous remembrance of her is inserted within detailed micro-realities, flooding the poem in a mixture of dull present and oneiric retrospections and projections; Roger Craik's reader lives under the impression of watching a screen and following the poet's intrinsic dynamic quite similar to a narrative; there is a story hidden in each of the author's poems x-raying jealousy, incompletion and mainly the couple image which is exclusively complete in projected realms, never in reality: the couple's habitat is stamped by a Garden of Eden lost the minute she walked away…

The second book that we have chosen for analysis, *Of England Still*[5] reveals no split personality, no double rhetoric, but the ambivalence, the construction of a *whole self*, made up of pieces, of fragments, of both nostalgia and reason. Roger Craik is revisiting himself in his early childhood years and later in his teenage-hood restoring a reunion, a copulation of the younger, in-experienced self to the adult photo of his ego; all senses are revitalized and they are all capturing their own pseudo-forgotten story, a stage of the good always prevailing embodying a well-defined reality as far as the child's world is concerned. The family portrait is be it complete, be it fragmented and it inserts the acute feeling of loss: the loss of innocence installs itself among disruptions, among distances imposed by exterior circumstances between the child and his parents; this very loss is comprised within the metaphorical transgression from colors to words, from innocence to corrupted adulthood – "Years passed. My colors faded into words,/ then schools and universities, awards/ for things that led me further from

2 Roger Craik, *Those Years*, Professional Reading Series van Zeno Press Cleveland, Ohio, 2007.
3 The selected quotations are to be found in Roger Craik, *Those Years*, quoted edition.
4 See Idem.
5 *Roger Craik, Of England Still, Finishing Line Press Georgetown, Kentucky, 2009.*

myself."; "You are two years old./ You are sitting on an air raid shelter/ at the end of your grandparents' garden./ The concrete is hot.// (…) You know that the daylight always comes."; "I saw my mother in her fifties skirt/ (…) and then, as if to race the train,/ my father running after me/ not as an athlete would/ (…) but stroking, pressing down the air/ (…) I saw him in my mind's eyes running thus/ (…) outdistanced, and outdistanced further still."[6] As he grows up, the bliss becomes disjointed as well, while the fear of misplacing the childhood and mostly the figures populating it definitely installs. Evolving as a human being gets to be similar to dropping your sincerity, to developing and mastering the art of faking. The adult's mask would comprise all his past marks and the adult's desperate attempt to recapture his past's equilibrium, its certitude, its bliss is compelling him to act, to artifact himself. – "until it flaps away and I am left/ to muse how habit over fifteen years/ has withered us of words. And so I write/ these lines you'll read when it's too late to say"; "now I'm pretending that I'm loath to leave/ and when we are finally into our coats, and the band/ are packing up their instruments/ (…) I see his hand still holding her hand"; "over to the gramophone, draw out/ the ridged prismatic-black of album from/ its sleeve, perform// the delicate, the fearful/ act of lowering the arm"[7]. Once again the reader is dealing with the feeling of loss, another kind of loss: the burden of missing the dear ones, the severe possibility of misplacing them - they both perform as a definite proof of your broken, incomplete childhood circle. Time is no longer patient and this particular awareness of the fact that we are all facing the end and that nothing stays forever represents the inner bitter inscriptions of adulthood. – "Forty minutes left. The air is growing thinner, shorter-breathed./ Urgently, before it gets too late,/ I want to tell my mother that I love her,/ more than world away."; "And so instead I choose to celebrate/ his *peterrades*, those volleyed trumpetings/ (…) and knew in mirth a boy's unspoken love."[8]

A Playful Intermezzo...

The volume we are also referring to, *The Pied Piper of Hamelin...*[9], does not bear the signature of the poet Roger Craik; it is actually the facsimile of Robert Browning's *The Pied Piper of Hamelin, A Child's Story* beautifully illustrated and colored by his parents and given to him on his 6th birthday in 1962, when he was considered old enough to enjoy it. However, his parents "invented" the book a few years earlier. His father described the circumstances to his son as follows and described in the foreword of the book: "In September 1958 I went to New York to teach for the academic year at Queens College (CCNY), and Wendy accompanied me. (You remained in England, at Kingston, with Rita and Gary.) (Roger's maternal grandparents). During the day, while I was teaching, she pursued her research on Jane Austen's novels in the New York Public Library. We were living in East 58th Street. In February 1959 we used the break between semesters to visit Williamsburg, Va., where we bought the attractive traditionally-bound book in handmade paper which now contains *The Pied Piper of Hamelin*. Our idea was to create a present for you on our return. I calculated the length of the poem and the space available and in the evenings of about a fortnight wrote it out and drew the pictures, which Wendy coloured in watercoulour. We returned to England in May 1959." Of course, Roger Craik remembers nothing of this, being only 3 years old at the

6 The selected quotations are to be found in Roger Craik, *Of England Still*, quoted edition.
7 See Idem.
8 Idem.
9 *The Pied Piper of Hamelin, A Child's Story* by Robert Browning Illustrated and coloured by T. W. Craik and W. A. Craik, Blaze Vox 2013.

time, but he does remember enjoying *The Pied Piper* being read to him, and sensing his parents' relish in reading aloud and their pausing to point to the illustrations.

In order to refresh our childish memories, a series of facts must be uttered relating the text: *The Pied Piper of Hamelin* in its initial form represents the subject of a legend concerning the departure or death of many children from the town of Hamelin, Lower Saxony, Germany, in the Middle Ages. The earliest references describe a piper, dressed in multicolored clothing, leading the children away from the town never to return. In the 16th century the story was expanded into a full narrative, in which the piper is a rat-catcher hired by the town to lure rats away with his magic pipe. When the citizenry refuses to pay for his service, he retaliates by turning his magic on their children, leading them away as he already had proceeded with the rats. This version of the story spread as a fairy tale. This version has also appeared in the writings of, amongst others, Johann Wolfgang von Goethe, the Brothers Grimm and Robert Browning. The story may reflect a historical event in which Hamelin lost its children. Theories have been proposed suggesting that the Pied Piper stands for a symbol of the children's death by plague or catastrophe.

Thus, as the editor specifies, "the dramatic events that Browning recorded in 1842 marvelously unfold in the Craiks' illustrations. The pages have bold, imaginative drawings, deep lines, rich colors and fine (often idiosyncratic) details. From the pillaging rats to the gluttonous council members, every pen and brush stroke brings Browning's moral home. This work contains over 40 illustrated pages with hand lettering and includes a foreword by Roger Craik detailing this book's creation by his parents. This unique book is intended for all ages."

Roger Craik has therefore proceeded with the rats (in a manner of speaking), he is re-experiencing his childhood's completion and bliss, making it possible for all of us to relive and moreover enjoy our past misplaced luggage, our remembrances belonging to our childhood splendid days, offering this particular colorful and joyful book as a gift intended not only for the public, but especially for his own parents; this proof of gratitude so original and ingenious reveals a genuine Roger Craik playing still, pursuing the rats…

Today Stasis…

Once again, Roger Craik is offering the reader an intriguing collection of poems, *Down Stranger Roads*[10], his most recent poetry volume which stands for a book about the self's excruciating solitude within the world, a book about the world's both splendor and ingratitude, its substantial shallowness, a book about people, instant and brief most rewarding surprises and human vanity, its appearance and above all its rarely uttered nucleus. As Steven Reese opinionated, "What sets Roger Craik's body of work apart from that of so many contemporaries is the quality of its *savoring*, the sense that human experience in all its complexity is richly rewarding when we attend to it with a keen eye and an open heart."[11] A certain uniqueness of his poetical articulated discourse has been also identified by George B. Bilgere who stated that "No one sounds like Roger Craik. His voice, a beguilingly cosmopolitan mix of British purebred and American mutt, is the well-stamped passport he

10 Roger Craik, *Down Stranger Roads*, BLAZEVOX BUFFALO, New York Publishing House, 2014.
11 See Roger Craik, *Down Stranger Roads*, quoted edition, cover four.

shows at border crossing from Ashtabula to Auschwitz, from Kent State to Krakow, from Amsterdam to the far-flung outposts of the human heart."[12]

The author would simply demonstrate an already largely acknowledged fact according to which everything goes in modern and post-modern poetry, everything is allowed, there is no border, no limit, no prohibition regime. The world is functioning intriguingly while the lines are building up as paradoxical oppositions: *the proximity poem* is highly vocalized always targeting *the individual*; he/ she is apparently thrown in the middle of the world, constantly doing their best to fit in, to belong, to make sense and to define their selves. - "Despite the snow banked high to ice,/ the parking lot was jammed with cars"; "(...) The airplane slowly turns,/ banks into its leisurly decline/ toward another city's lights,/ its suburbs twinkling. It will not be long/ until he'll stand rehearsing someone else's lines/ written long ago when he was someone else./ These days he never writes."[13] *The self* is a spectator, a reflector, a mere guest in his own world; he is constructing the poem of proximity along with the poem of himself, but mostly the poem of his loneliness. Even the couple is eventually imprinted by a series of probabilities, never of viable possibilities; in spite of the momentary surprise, the other half of the couple never proves to be anything but a projected reality, denying thus the concreteness and the fulfillment of it. The couple stagnates in its artifact and virtual pose, doomed to an improbable future, never attached to an immediate present. ("and caught/ (…)/ the sound that suddenly meant you"; "until you came/ and pressed the bell/ and made me happy// then.// Alone, of course,/ again and again// I press my bell"; "And there I'd be,/ in one great sweep all fingers fumbling off your wedding ring/ and smoothing with my plans"; "Not two are close together./ Each one is drapped out on its own, draining/ into a flat white shoelace"; "you would listen,/ tousled with your fantasies,/ making the willow a fiend but a friend// in private, not a friend to talk about")[14] Powerful images do bear strong impact on the reader: *the black* with its shadows, variables, occurrences and innuendos is definitely leading us to the idea of ending, of final statement; all these cities, museums, paintings and songs, beyond labeling the inter-, para- and meta-textuality pattern they are obviously displaying, they are also a proof not only for the authorial traveler self's remarkable memory storing capacity, but mainly for the inner process of exaggerating in and out for de-frustrating sake exclusively: "Every six years or so/ you come back here, put up at the same hotel/ in the Anna van den Vondelkpark"; " (…) She hums/ a line or two from Paul McCartney's song/ "Another Day" and sees, twelve hours away// beyond the customs wall a pacing man"; "Your eight short lines announce a different truth./ Immortalized by what you never were,/ a puzzlement to those whose Yeats descants"; "Instantly afraid, I hear/ my own voice downstairs/ announcing my name to no one in the dark"; "Fear, ferocity, astonishment in one/ maddish eye of yours from Audubon/ beneath a few spiked feathers for a crest"; "On the day that all the world had died,/ standing on my front door step/ with coffee in the dark blue mug I'd bought"[15]. Photos of strangers surprised or rather paralyzed within the proximity of the poetic self's both exterior and interior journey would make up the world seen as a circus, a mixture of shadows, precarious destinies and mostly unbearable solitude; with a proper attention for details, blowing out of proportions, the imagery is revealed for both poetry and ego reasons. Some common denominators, some hyper-marketed places are constantly identifiable in Roger Craik's lyrics – the recurrent battle targeting the author and the reader, be it the genuine one or the critical acknowledged voice, text interpretation which is never completely satisfactory, never totally trustworthy – these are all articulated or insinuated in a

12 Idem, cover four.
13 Selected quotations belong to the already mentioned volume.
14 Idem.
15 Ibidem.

game of ironical bitter counterpoints within the poem, thus linking once again the perverted outside with the lonely inside of the authorial self: "Near silence. Solitude. The gradual/ ebb and leakage into truth."; "<This next one's a prose poem>, he intones,/ and I think what were all the others then. (…) // There's a bar just down the street.// There is indeed a bar just down the street/ and I could be there, there expansively to contemplate/ the art that is a pint of Guinness/ (…) Instead, I reason with myself, that I am here for poetry, to get a sense"; "And all the tumblers, acrobats,/ all the gauzy zoomers of the air/ dull themselves to baubles, gauds,/ drawing not one scrape of syllable/ from you"[16].

International, cosmopolitan vibrant images, projections and virtualizations – they all balance in a tango stepping from slow motion to stillness rhythms of heart, of self; there is one familiar face in this dance of and for life that reappears: the grandfather, acting as a nostalgic pillar for the poetic self, essentially doubling his singularity. The present volume ultimately represents a trip along instants building up existence, completing gaps, ego-es, progressively articulating *the poems of the moment, the poems of proximity*, the ones that would last, the ones that would define the self.

References:

1. Roger Craik, *Those Years*, Professional Reading Series van Zeno Press Cleveland, Ohio, 2007;

2. Roger Craik, *Of England Still*, Finishing Line Press Georgetown, Kentucky, 2009;

3. *The Pied Piper of Hamelin, A Child's Story* by Robert Browning Illustrated and coloured by T. W. Craik and W. A. Craik, Blaze Vox 2013;

4. Roger Craik, *Down Stranger Roads*, BlazeVOX Buffalo, New York Publishing House, 2014.

16 Idem.

THE THEME OF IDENTITY IN THE NOVEL ULTIMII *BY BUJOR NEDELCOVICI*

Lavinia-Ileana Geambei, Assist. Prof., PhD, University of Pitești

Abstract: The novel "Ultimii", which Bujor Nedelcovici began with in 1970, attracted the attention of literary criticism, being considered a mature prose of atmosphere, with Proustian accents, a „requiem for a vanished world" (Alex. Stefanescu). Beyond its ambiguous crimes and skilfully woven detective plot, "Ultimii" is a writing of careful observation, with political undertone as many of the novels of the 1970s.

The characters of this novel who often illustrate the theme of identity in relation to the past, are native souls, the „last" representatives of a world apart, whose peculiarity is to never disclaim themselves, to remain loyal to their own beliefs, and not to deviate from the purpose of their lives.

One such character is young Cristu, whom the writer lends many aspects of his own biography, and whose destiny is mostly learned from his confessions to Petran Postasu. The latter is a symbolic character, playing the „messenger" role, as the author himself confessed.

Starting from these premises, the present work aims to follow the christic destiny of the hero, with a symbolic name, Cristu, thus highlighting the theme of search and self discovery, in relation to the past, to heredicty, to others, to the Romanian society permeated with communist transformations.

Keywords: destiny, identity, self-knowledge, heredity, freedom.

Romanul *Ultimii*, cu care Bujor Nedelcovici a debutat în 1970, a atras de la început atenţia criticii literare, fiind considerat o proză matură, de atmosferă, cu accente proustiene, un „recviem pentru o lume dispărută" (Ştefănescu, 2005: 965). Urmărind receptarea critică a romanului şi felul în care el mai rezonează cu sensibilitatea cititorilor de astăzi, de după câteva decenii de la apariţie, Alex. Ştefănescu apreciază că „romanul *Ultimii* ne emoţionează ca un apel misterios venit dintr-o lume dispărută (în roman – pe cale de dispariţie). Este vorba de lumea *dinaintea comunismului*, demonizată de comunişti şi mitologizată de imaginaţia populară, o lume ai cărei supravieţuitori se refugiaseră, în timpul comunismului, în subsoluri întunecoase, în care îşi luaseră, ca pe o Arcă a lui Noe, vestigii ale existenţei lor anterioare" (Ştefănescu, *op. cit*.: 965). Dincolo de crimele ambigue, de intriga poliţistă ţesută foarte abil, *Ultimii* este o scriere de minuţioasă observaţie, cu substrat politic, ca multe dintre romanele anilor '70. Însă, aşa cum apreciază Nicolae Manolescu, „în filigranul acestor poveşti dostoievskiene se poate citi chipul hâd al realităţii comuniste, dar numai dacă ne reamintim codul. Spectrul e deplasat spre etic: ilegalităţile şi abuzurile sunt tratate aşa-zicând sub specie universal-umană, fără priză imediată la realul politic, în cheie abstract-morală. Prim-planul romanului e acoperit de tot felul de istorii bizare ori chiar abracadabrante, ai căror protagonişti sunt indivizi asociali, singuratici, neobişnuiţi, supravieţuitori, („ultimii"), socialul comunist fiind relegat în plan secund" (Manolescu, 2008: 1178).

Personajele acestui roman, care ilustrează des tema identităţii prin raportare la trecut, sunt suflete originare, sunt „ultimii" reprezentanţi ai aceste lumi aparte, având particularitatea

de a nu se dezminţi niciodată, de a rămâne credincioşi propriilor convingeri, de a nu se abate de la rostul vieţii lor. Ei ilustrează, de asemenea, o temă cultivată de autor şi în romanele următoare, tema vinovaţilor fără vină.

Un astfel de personaj este tânărul Cristu, căruia scriitorul îi împrumută multe aspecte din propria biografie, personaj al cărui destin îl aflăm mai ales din confesiunile lui către Petran Poştaşu, acesta din urmă fiind un personaj simbolic, îndeplinind rolul „mesagerul", aşa cum a mărturisit autorul însuşi în *Prefaţa* la ediţia a II-a a romanului, făcând apropieri din acest punct de vedere cu alt roman al său, *Al doilea mesager* (1985, Paris): „Tema mesagerului a revenit mereu în romanele scrise până acum. Petran Poştaşu din *Ultimii* nu este altcineva decât Danyel Raynald din *Al doilea mesager*. Amândoi reprezintă trimisul, cel care aduce o veste, o scrisoare, bunul sau ultimul vestitor, mesagerul divin, *l'annonciateur*; îngerul Gabriel care i-a dus Mariei vestea concepţiei miraculoase; unul dintre cei «Trei Crai de la Răsărit» care au anunţat naşterea Mântuitorului; intermediarul, daimonul dintre sacru şi profan…" (Nedelcovici, 2000: 6).

Pornind de la aceste premise, prezenta lucrare îşi propune să urmărească destinul christic al acestui erou, cu nume simbolic, Cristu, evidenţiind tema căutării şi a descoperirii sinelui, prin raportare la trecut, la ereditate, la ceilalţi, la societatea românească pătrunsă de prefacerile comunismului.

Printre personajele romanului, care „trăiesc, la propriu, şi la figurat, într-o zonă crepusculară" (Manolescu, *op. cit.*: 1179), în prim-plan apare istoria fostei actriţe, Doamna Rujinski, personaj bovaric şi dostoievskian, de o frumuseţe fascinantă, care ajunge să trăiască teama de a fi acuzată de o crimă pe care nu a înfăptuit-o (moartea celui de-al patrulea soţ), dar pe care şi-o asumă şi din cauza căreia ucide cu adevărat, pentru a se apăra. Finalul ei este tragic, ea îşi recunoaşte crima (adevărata crimă – otrăvirea lui Cristu) în faţa lui Petran, apoi se sinucide, rămânând ca poştaşul să fie acuzat de aceste crime. De altfel, finalul romanului este ambiguu, lăsând totuşi speranţa descoperirii adevărului şi eliberării lui Petran.

Istoria fiecăruia dintre personaje este aflată prin intermediul lui Petran Poştaşu, lui i se confesează toţi, prin el se leagă firele povestirii, el având şi funcţie metatextuală. În acest sens, Monica Lovinescu, salutând apariţia acestui roman, în 1970, apreciază, în primul rând, crearea tipurilor umane de o misterioasă complexitate, printre care se remarcă Petran, cel venit din păduri, învăţat cu o „tăcere densă în faţa căreia se deschid sufletele celorlalţi" (Lovinescu, 2014: 321), având o înclinare aproape hristică de a asuma soarta celor din jur. De aceea, Monica Lovinescu încheie subliniind rolul poştaşului Petran: „Parcă n-ar sluji la altceva decât să îngăduie fiecăruia să se recunoască pe sine. Autorul a avut fericita inspiraţie de a nu decripta personajul lui Petran, în timp ce toţi ceilalţi se explică şi sunt explicaţi prin Petran, acesta din urmă îşi păstrează secretul până la capăt" (*Ibidem*).

Personajul pe care Petran îl îndrăgeşte foarte mult, de care are efectiv grijă, este tânărul Cristu, student în ultimul an la Arhitectură. El locuieşte în aceeaşi „«casă a morţilor»" (Dună, 2005: 577) vizitată zilnic de Petran. Prin personajul Cristu, substratul politic al romanului devine mai vizibil.

Cristu este un personaj peste care trecutul apasă greu. Povestea vieţii lui o aflăm chiar de la el, căci pentru câteva zeci de pagini el preia rolul de narator, confesându-i-se lui Petran chiar în seara de dinaintea susţinerii proiectului de diplomă. Mărturisirea lui devine un fel de bilanţ existenţial, pentru că ea urmăreşte în primul rând aventura devenirii sinelui. Sentimentul acesta al apropierii de finalul unui drum greu, al împlinirii, îl determină să revadă „filmul" propriei vieţi, ca formă a regăsirii de sine. Din experienţele prin care trece, Cristu descoperă că destinul potrivnic poate fi învins doar prin cunoaştere şi autocunoaştere, că forţa stă în el însuşi, că din situaţii-limită omul poate ieşi „primenit", de aceea privind retrospectiv

el mărturiseşte: „Şi totul a plecat de la un joc de table care mi-a modificat întreaga existenţă, care n-a fost întâmplător, jocul de table a trebuit să existe, să producă schimbarea existenţei mele după ce tata încercase să şi-o modifice pe a lui; acel joc de table a fost providenţa mea, cu toate că la început am considerat că este cel mai mare ghinion, cea mai mare nenorocire a familiei noastre” (Nedelcovici, *op. cit*.: 133). În sens figurat, prin jocul de table se sugerează ideea vieţii ca joc, jocul destinului. În sens concret, este vorba de jocul de table la care participau tatăl şi câţiva prieteni, în urma căruia a apărut supărarea unuia dintre ei pentru că tatăl îndrăznise să râdă de ideea organizării unei nunţi mari, deşi diferenţa de vârstă dintre ginere şi mireasă era de vreo treizeci de ani. „Ginerele”, care nu a putut să-l ierte, a devenit un „turnător”, şi-a amintit ce spunea tatăl când juca table şi s-a folosit de slăbiciunea celorlalţi participanţi pensionari: teama lor. Tatăl ajunge astfel să fie închis din motive politice.

Aşa cum afirmam mai sus, personajului Cristu autorul îi „împrumută” unele evenimente din propria viaţă. Astfel, tatăl lui Bujor Nedelcovici însuşi, fost membru al Partidului Liberal, a fost arestat şi întemniţat de comunişti pentru delict de opinie. De asemenea, scriitorul Nedelcovici este absolvent al Facultăţii de Ştiinţe Juridice a Universităţii din Bucureşti, iar despre Cristu aflăm că a studiat mai întâi doi la Drept. În plus, fiind nevoit, din cauza situaţiei tatălui, să-şi abandoneze profesia de avocat, Bujor Nedelcovici ajunge, printre altele, să lucreze ca muncitor la Întreprinderea de Construcţii Hidroenergetice Bicaz, acolo unde va ajunge să lucreze şi personajul Cristu.

Numele personajului este simbolic, trimite la destinul christic, aşa cum sugerează chiar el. În traseul vieţii sale el marchează „trei zile”, între care se cuprinde căderea, suferinţa şi învierea. Prin Cristu se ilustrează motivul speranţei, căci în toată rememorarea perioadei acesteia a vieţii sale, el mărturiseşte că a trăit aşteptând cu încredere „a treia zi”.

„Prima zi” este cea în care tatăl său, împotriva căruia fuseseră folosiţi ca martori prietenii săi pensionari, a plecat (înţelegând că urmează întemniţarea), acceptându-şi cu demnitate destinul marcat de prefacerile istoriei: „… şi din ziua aceea tata nu s-a mai întors sub cireşul din grădina unde juca table: s-a spălat cu puţină apă rece pe ceafă – poate îl durea – şi-a luat o haină mai groasă, bocancii, ochelarii, le-a pus toate într-un săculeţ şi a plecat” (Nedelcovici, *op. cit*.: 134).

„A doua zi” este cea în care Cristu este dat afară de la Facultatea de Drept din motive greu de înţeles; trecutul, umbra tatălui marchează destinul fiului. Este ziua în care fiul s-a simţit dezorientat, nu avea puterea să se opună destinului potrivnic, însă avea speranţa existenţei celei „de-a treia zile”: „Trăiam «a doua zi» – «prima zi» fusese când a plecat tata – coboram scările facultăţii, eram convins sau mai bine zis speram că va veni şi «a treia zi», nu ştiam când va sosi, dar începusem s-o aştept şi asta însemna pentru mine totul” (*Ibidem*).

Confruntarea cu nedreptatea exterioară înseamnă de fapt pentru Cristu confruntarea cu el însuşi, confruntarea cu propria neputinţă, pe care nu avusese curajul până atunci să o privească faţă în faţă, să lupte împotriva ei, ci, aşa cum mărturiseşte, o ascunsese: „… consideram acest «accident» o uşă deschisă într-o cameră pe care o părăsisem de mult, o încuiasem cu grijă, pusesem hârtie albastră în ferestre, făcusem întuneric deplin, apoi aruncasem cheia crezând că n-o să mai am nevoie de ea, acum însă eram obligat s-o caut, s-o răsucesc în broască, să fac un pas înainte şi să privesc această cameră care însemna pentru mine întreaga neputinţă a fiinţei mele … acolo erau ascunse toate caietele de şcoală, creioanele, penarele, jucăriile, câteva iconiţe şi, în special, tăcerile mele, de ele mă înspăimântam acum mai mult decât orice” (*Ibidem*: 134-135).

Neputinţa lui Cristu însemna o emotivitate exagerată, care îl făcea să nu poată vorbi în public, să se afunde în tăcere, să-i fie frică de oameni, să pară în ochii învăţătoarei un elev

incapabil să înveţe, să devină motiv de batjocură pentru ceilalţi colegi, să se apropie şi mai mult de divinitate, reprezentată prin iconiţe, şi să se aleagă cu porecla Habotnicul, apoi Habi.

Odată cu arestarea tatălui şi cu eliminarea lui din facultate, Cristu simte că i se clatină din nou încrederea în sine şi ajunge să trăiască pentru un timp un sentiment al vinovăţiei împărţite cu tatăl, o vinovăţie nejustificată. Se sugerează aici absurdul regimului comunist, care putea domina prin instaurarea fricii şi a sentimentului de „vinovăţie fără vină".

Privind retrospectiv, Cristu înţelege că tocmai această neputinţă îl făcuse să se îndepărteze de el însuşi, el cel adevărat, cu slăbiciuni şi cu defecte, însă momentul acesta de răscruce din viaţa lui va fi valorificat de el tocmai ca o şansă, şansa de a parcurge un traseu al coborârii iniţiatice în sine, pentru a-şi descoperi eul puternic. El este suspus unei încercări, încercarea implică un risc, iar depăşirea ei se constituie într-o aventură, o aventură a conştiinţei. Autocunoaşterea înseamnă dobândirea totală a libertăţii. Ca şi Iona al lui Marin Sorescu, Cristu va ajunge să trăiască sentimentul de a fi găsit nu în afară, nu în societate, nu în ceilalţi, ci în sine deplina libertate.

Experienţa prin care va trece Cristu după eliminarea din facultate devine o expresie a paradoxului: motiv al suferinţei, dar şi al bucuriei de a se descoperi puternic. Una dintre lecţiile grave pe care le învaţă Cristu din această experienţă este aceea că trebuie să depăşească aparenţele spre a afla esenţa, iar acest proces începe cu raportarea la copilărie dinspre prezentul celei de-a „doua zile", eliminarea din facultate şi, apoi, dinspre prezentul enunţării, al rememorării şi confesării către Petran: „Crezusem că am ieşit de acolo conturat, format, uitasem însă de mine, de cel care fusesem la început, acum însă – datorită evenimentului lateral – puneam mâna pe clanţă, deschideam uşa, făceam primii paşi, rupeam hârtiile din ferestre, spărgeam geamurile, aruncam lucrurile, jucăriile, penarele, dărâmam camera copilăriei mele, camera neputinţei mele… nu bănuiam însă, nu înţelegeam că această întâmplare dură, bărbătească, neaşteptată, poate chiar nedreaptă, era pentru mine o şansă, şi ca orice şansă adevărată era ascunsă într-o aparentă suferinţă, nu aveam puterea să pricep că o durere poate fi transformată în forţă, în punctul meu de rezistenţă, atunci ştiam numai că trebuie să cobor scările facultăţii şi să plec" (Nedelcovici, *op. cit*.: 136-137).

Cristu ajunge să lucreze ca achizitor de materiale la Uzina Electrică de la Bicaz, unde se loveşte de la început de ostilitatea celorlalţi muncitori şi şoferi, ostilitate pe care nu şi-o poate explica: „… credeam că sunt vinovat cu ceva, nu direct, ci prin tata care avea vinovăţia lui, apoi mi-am spus că nu au avut de unde afla, nu pricepeam, presupuneam că nu sunt suficient de comunicativ, că nu i-am rugat aşa cum se cuvine, că nu le-am oferit o ţigară sau poate … şi aici mă opream … nu găseam explicaţia" (*Ibidem*).

Trecutul apasă asupra lui Cristu şi îi scoate la iveală neputinţa. Atâta timp cât se debarasează de el, cât nu are curajul să şi-l asume, „inventându-şi" un alt trecut, Cristu nu trece de aparenţă, nu ajunge la esenţă, la el însuşi. Gestul iubitei sale Verona, care nu se mai teme de goliciunea ei şi i se prezintă „fără coajă", îl determină pe Cristu să aibă curajul de a-l înfrunta pe muncitorul Jitaru, să trăiască un fel de eliberare prin durere fizică. Asumându-şi trecutul, de care nu se mai leapădă, şi eliberându-se de sentimentul neîntemeiat al vinovăţiei, Cristu învaţă să nu se mai teamă, să nu-i mai fie frică de oameni şi descoperă că adevărata forţă stă doar în el însuşi, trăind un adevărat moment de revelaţie: „… simţeam că voi căpăta puterea care mă va face capabil să transform durerea în forţă, aparenta nenorocire în şansă, suferinţa în fericire, şi de aceea apăsam cu prosopul pe rană, şi dacă am văzut că sângele se opreşte, am început să râcâi cu degetele, şi râdeam fericit că apărea din nou… şi râdeam… (Nedelcovici, *op. cit*.: 156). Puterea lui Cristu, descoperită în el însuşi, restabileşte relaţiile cu ceilalţi, alături de care trăieşte şi munceşte timp de trei ani.

Aşa cum arată Nicolae Manolescu, şantierul pe care e obligat să lucreze Cristu, ca fiu de deţinut politic, „nu e încă acea colonie penitenciară din memorialistica postdecembristă", aici „mai persistă un aer, dacă nu idilic, oricum respirabil, de solidaritate şi cinste" (Manolescu, *op. cit.*: 1179). Iar cel care întruchipează cu adevărat acest „aer" este Drugan, cel care le-a vorbit celorlalţi într-o şedinţă despre Cristu, propunând şi obţinând să fie trimis la facultate.

Încheindu-şi confesiunea introspectivă, cu funcţie terapeutică, susţinută în faţa lui Petran, Cristu înţelege foarte bine rolul acestuia, acela de a-l ajuta pe cel de lângă el să se descopere: „Tu ai fost pândar, pădurar, ai umblat singur prin codru şi ştii că bradul are răşina lui cu care îşi vindecă rănile fără să ceară ajutor cuiva. […] Tu nu eşti într-un singur loc, nu te găsesc, sau poate eşti peste tot, în fiecare din noi cei care îţi spunem câte ceva. Te-ai întrebat de ce îţi povestesc aceşti oameni despre ei?" (Nedelcovici, *op. cit.*: 162). Simbolul bradului este definitoriu pentru Cristu, cel care a reuşit să îşi vindece singur rănile, înţelegând să rămână devotat propriilor principii, să şi le asume şi să se elibereze de sentimentul vinovăţiei.

Chiar în seara de dinaintea susţinerii proiectului de diplomă la Arhitectură, în seara de dinaintea „celei de-a treia zile" probabil, Cristu, care era şi el fascinat de fosta actriţă, Doamna Rujinski, îi răspunde invitaţiei acesteia la cină şi, pentru că află adevărul mărturisit chiar de Doamna Rujinski în legătură cu moartea accidentală a soţului, dar pe care nu a avut curajul să o mărturisească, suspiciunea planând asupra ei, tânărul este otrăvit. A doua zi, este găsit mort în camera sa chiar de către Petran, care va deveni principalul suspect.

Înţelegând să-şi îndeplinească până la capăt rostul, ştiind că tânărul Cristu nu mai avea pe nimeni, Petran îşi asumă procesul înmormântării şi îngropării lui, de aceea îi „fură" de la morgă corpul neînsufleţit, îl îngroapă în cimitir, îi pune o cruce de lemn şi îl îndeamnă pe copilul lui Pietraru să spună rugăciunea *Tatăl nostru*, atât cât ştie din ea.

Sfârşitul tragic al lui Cristu dă romanului înţelesuri profunde, grave. Prin reîntoarcerea la facultate, prin posibilitatea de a absolvi aceste studii, în ciuda trecutului său, Cristu simţise că i se oferă o nouă experienţă, că i se deschide din nou drumul identificării, cunoaşterii şi asumării unui tip de relaţie cu realitatea. Existenţa păruse a-i da lui Cristu un semn concret al substanţei sale, iar acesta îi percepe deplin sensurile şi îi cere la rândul său *să-l vadă*, să ia act de propria sa viaţă ca de o realitate individuală concretă. Însă arbitrarul spulberă încă o dată iluziile lui Cristu. Doamna Rujinski pare un trimis al destinului care se împlineşte tragic. Omul se dovedeşte un captiv într-un labirint în care fiinţele au o dublă identitate, de vânat şi vânător, de jucărie a destinului şi destin.

Aşadar, în raporturile sale cu existenţa, fiinţa umană nu se află doar în puterea propriilor capricii, a unor forţe sufleteşti obscure sau a unor determinări sociale aberante, ci şi a unor transcendenţe arbitrare. Romanul *Ultimii* devine şi o demonstraţie a unei problematici filozofice de natură existenţială, cu privire la raportul dintre individ şi societate, dintre libertate şi necesitate, dintre sens şi nonsens.

Bibliografie

Dună, Raluca, în *Dicţionarul general al literaturii române*, L/O, coord. Eugen Simion, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2005.

Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde: 1960-2000*, îngrijire de ediţie, pref.: Cristina Cioabă, Bucureşti, Humanitas, 2014.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008.

Nedelcovici, Bujor, *Ultimii*, ediţia a II-a, Bucureşti, Universalia, 2000.

Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Bucureşti, Maşina de Scris, 2005.

METAPHORS OF TIME IN ANA BLANDIANA'S POETRY

Irina Dincă, Assist. Prof., PhD, West University of Timişoara

Abstract: This paper will focus on the way some recurrent metaphors of time are interconnected in Ana Blandiana's poetry, in a metaphorical revelatory network which interweaves the complementary faces of the human destiny: life and death, temporality and eternity. This hermeneutical approach will be focused on Ana Bandiana's volumes of poetry published after 1989 – Arhitectura valurilor (1990), Soarele de apoi (2000) and Refluxul sensurilor (2004) – which configure a metaphorical map at the crossroads of three dimensions of time: flowing, frozen and cyclic. The fluidity of the aquatic, the stillness of the mineral and the vegetal boom of vitality capture three different attitudes towards temporality which interfere in Ana Blandiana's poetry: the exasperation of the human being caught in the implacable flow of time, the impossible dream of stopping its fall in a frozen moment which would last forever and the regain of serenity mediated by the rediscovery of the eternal natural rhythms.

Keywords: Ana Blandiana, temporality, metaphor, flowing time, frozen time, cyclic time

„Se părea că exist şi chiar mă speriam că exist"
George Bacovia[1]

Pentru Mircea Eliade natura umană se află sub semnul timpului; în precaritatea sa, omul se dezvăluie ca o fiinţă modelată de fluxul devenirii, întrucât „esenţa sa este chiar temporalitatea"[2]. Dar trecerea sa implacabilă spre moarte închide cercul existenţei sale ca fiinţă „ieşită din Neant şi în drum spre Neant"[3], astfel încât omul se regăseşte între cele două feţe complementare ale fiinţei: Timpul şi Eternitatea. În poezia de după 1990 a Anei Blandiana, şi anume, în volumele *Arhitectura valurilor* (1990), *Soarele de apoi* (2000) şi *Refluxul sensurilor* (2004)[4], răzbate atât exasperarea fiinţei umane prinse în şuvoiul existenţei, cât şi spaima de încremenirea în monolitul eternităţii şi regăsirea seninătăţii prin integrarea în ritmurile veşnice ale naturii. Cele trei dimensiuni ale timpului – **trecerea implacabilă, încremenirea clipei în eternitate** şi **ciclicitatea în alternanţa viaţă-moarte –** se oglindesc în imaginarul poetic al Anei Blandiana în metafore revelatorii în sens blagian, prin care „razele realităţii pătrund refractate straniu de substanţa sufletească străbătută [...] pentru a răsturna şi adânci înţelesurile"[5].

Nota specifică a imaginarului poetic al Anei Blandiana este imprimată pe textura imagistică a poemelor de preferinţa ei pentru elementul **acvatic**. Gaston Bachelard, formulând „legea celor patru elemente", stabileşte existenţa a patru tipuri de temperamente onirice fundamentale, ce se manifestă în creaţia artistică prin „fidelitatea" faţă de unul dintre cele

[1] George Bacovia, apud Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 61.
[2] Mircea Eliade, *Arta de a muri*, Ediţie îngrijită, selecţie de texte şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, Prefaţă de Petru Ursache, Editura Moldova, Iaşi, 1993, p. 112.
[3] Idem, *ibidem*, p. 111.
[4] Pentru a cita versurile din aceste volume, am folosit ediţiile: Ana Blandiana, *Arhitectura valurilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990; Ana Blandiana, *Soarele de apoi*, Editura Du Style, Bucureşti, 2000; Ana Blandiana, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.
[5] Idem, *Spaima de literatură*, ed. cit., p. 30.

patru elemente: foc, aer, apă sau pământ. Imaginile ascund un univers psihic profund, întrucât în ele vibrează o gamă de sentimente primare: „te crezi fidel unei imagini favorite, dar în realitate eşti fidel unui sentiment omenesc primitiv, unei realităţi organice prime”[6]. În centrul universului poetic al Anei Blandiana se află **marea**, imagine sintetică în care se concentrează paleta afectivă a sufletului feminin. Apa, înrudită cu feminitatea, ca element vital, forţă regeneratoare şi purificatoare, dar şi distructivă, dizolvantă şi violentă, are o natură ambivalentă, misterioasă şi deconcertantă. Eul poetic din versurile Anei Blandiana se regăseşte în frământările mării până la identificarea cu peisajul marin: „Nimic nu e mai înrudit/ Cu mine decât marea/ Apă sărată sunt şi eu/ Închisă între maluri diferite/ Dar desenate de acelaşi zeu” (*Cerneală – Refluxul sensurilor*). Sufletul său se simte consubstanţial cu întinderea marină, intuind o corespondenţă intimă între frământările ei afective şi zbuciumul perpetuu al mării, oglindă a spaimelor ancestrale: „Eu însămi doar vârtej/ […] Înspăimântat mereu/ Şi totuşi viu,/ Un val eu însămi,/ […] Fragment al altei spaime,/ Tutelar,/ Neoboseală veşnică-n mişcare” (*În mişcare – Arhitectura valurilor*).

Spaima instinctivă trezită de imensitatea acvatică este inseparabilă de sentimentul timpului. Mişcările timpului se suprapun peste dinamica apei, vizualizând realitatea lui subtilă printr-o imagine plastică: „În valul de sare al mării/ Se clatină valul de timp” (*Şi în oglindă – Arhitectura valurilor*). Marea modelează în sfera sensibilului ipostazele complexului fenomen temporal, ea fiind în acelaşi timp **curgere** neîntreruptă, capricioasă şi imprevizibilă, **mişcare pe loc**, zadarnică şi iluzorie, şi **ritmicitate** într-o reînnoire ciclică din propria prăbuşire. Metaforele timpului gravitează în jurul imaginii centrale a **mării**, prin forţa de atracţie a unui izomorfism între fluiditatea apei şi fluxul temporal.

O primă manifestare a timpului în poezia Anei Blandiana se regăseşte în curgerea perpetuă ce transformă necontenit lumea, prin forţa unei legi implacabile: „Totul se schimbă,/ S-a schimbat/ Sau se va schimba” (*Trecere – Arhitectura valurilor*). Se poate descifra în această viziune „**mobilismul heraclitian**”, concentrat în cunoscuta sentinţă: „Nu ne scăldăm de două ori în apele aceluiaşi râu”, interpretată de Gaston Bachelard prin asocierea apei cu trecerea omului prin lume, astfel că „fiinţa umană are destinul apei care curge. Apa este cu adevărat elementul tranzitoriu.”[7]

Realitatea covârşitoare a neistovitei treceri a timpului îi trezeşte eului poetic adânci ecouri afective. El nu se poate elibera de sub tirania timpului, destinul uman se ţese din firul pe care se înşiră momentele vieţii, iar risipirea acestei bogăţii apare ca o nebunie în care se întâlnesc sublimul cu ridicolul: „Cum aruncam cu secundele, cu minutele,/ Cu orele, cu zilele, cu săptămânile, cu anii!/ […] Eu continuam să risipesc ştergând/ Linia care desparte/ Sublimul de ridicol” (*Linia – Refluxul sensurilor*). În această atitudine transpare iluzia dominării timpului de pe poziţia superioară a învingătorului în înfruntarea cu constrângerile existenţiale. Radicalizarea acestei înverşunări împotriva timpului se dezvăluie în sfidarea acestuia, cu convingerea că, deţinând controlul asupra lumii sale interioare, omul îl poate anula ca dimensiune lăuntrică: „Şi totuşi, şi totuşi desfid/ Timpul stingându-se-n mine/ Ne-nvinsă de rău şi de bine,/ Dar tot mai ridicolă când/ descopăr noi ceruri pe rând/ În burta aceluiaşi chit” (*Şi totuşi – Refluxul sensurilor*). Dar această intangibilitate este o amăgire, timpul impunându-se ca o presiune exterioară ce claustrează omul într-un prizonierat ce aminteşte de destinul lui Iona, personajul lui Marin Sorescu. Zădărnicia luptei trezeşte sentimentul ridicolului celui ce continuă să ignore imposibilitatea evadării de sub cerul ce îl închide în lumea sa.

[6] Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Traducere şi tabel cronologic de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1997, p. 9.
[7] Idem, *ibidem*, p. 10.

Aceeaşi ignorare a dimensiunii temporale a existenţei umane se traduce în refuzul de a conştientiza efectele devastatoare ale trecerii timpului asupra propriei fiinţe şi în opacitatea faţă de destrămarea lentă, dar ireversibilă a lumii din jur: „N-am reuşit niciodată să ştiu pe ce lume sunt/ Încălecam un cal tânăr şi fericit ca şi mine/ […] Şi inima mea zvâcnea în galop neobosită,/ Fără să observe că între timp/ Şeaua mea se sprijinea/ Doar pe scheletul unui cal/ Care în viteză se dezmembra risipindu-se/ Şi eu continuam să călăresc/ Un cal tânăr de aer/ Într-un secol care nu mai era al meu" (*Un cal tânăr – Refluxul sensurilor*). Schimbarea realităţii din jur este insesizabilă pentru capacitatea de percepţie a eului poetic, prins în galopul trecerii sale printr-o lume căreia nu-i descoperă esenţa. Susţinut de bătăile neobosite ale inimii, ca un centru al fiinţei sale sustras devenirii, avântul său este în disonanţă cu dezagregarea ce transformă trupul într-un schelet. Continuarea călătoriei la nesfârşit se sprijină pe o himeră, calul de aer poartă o prezenţă fantomatică printr-o lume străină în care timpul nu îi mai aparţine.

Dacă semnele trecerii timpului nu alterează universul lăuntric, **trupul**, în schimb, este mult mai vulnerabil, o materie maleabilă pe care timpul îşi gravează mesajele de neînţeles: „Timpul scrie pe trupul meu versuri/ Atât de complicate încât/ Aproape de necitit,/ Îşi notează pe pielea mea ideile/ Fără să mă întrebe" (*Op – Refluxul sensurilor*). Eul poetic se contemplă parcă din exterior, cu detaşare resemnată în faţa iraţionalităţii metamorfozelor vârstei, în care resimte o undă de poezie. Scrisul ezoteric i se imprimă pe chip prin capriciul timpului personificat, artist excentric ce se iscăleşte pe fruntea omului pasiv şi neputincios în faţa fanteziei lui nemiloase, dar fascinante.

Alteori seninătatea contemplării urmelor timpului se converteşte în nostalgie sau chiar disperare: „Sarea din păr, de pe piele, de pe sandale,/ Şi sare uscată pe gene, pe buze,/ Reziduuri ale unor dureri neegale/ Ca marea/ […] Disperarea/ Măsurată-n minute/ Şi, sărat şi amar,/ Acelaşi gust/ Al jumătăţii trecute/ De secol, de vârstă, de an/ Plajă în august,/ Ocean" (*Ocean – Soarele de apoi*). La jumătatea vieţii, trecutul are gustul sărat şi amar al mării ori al lacrimilor, metafora **sării** ca substanţă corozivă ilustrând reziduurile vremii care s-a scurs. Jumătatea intervalului de timp ca moment unic între trecut şi viitor este o „cumpănă a apelor", precum în versurile blagiene, unde sfârşitul verii apare simultan ca o culme a vieţii şi începutul declinului: „În vară pornită/ către sfârşit, pe muche-amândoi la cumpăna apelor/ […] E mult înapoi? Atâta e şi de-acum înainte/ cu toate că mult mai puţin o să pară" (*La cumpăna apelor*)[8]. Dacă eul poetic din poezia lui Lucian Blaga priveşte şi spre viitor, presimţind curgerea accelerată a timpului subiectiv, cel din versurile Anei Blandiana, copleşit de disperare, rămâne cu faţa întoarsă spre trecut, în vreme ce viitorul îi apare ca un ocean insondabil.

Ţărmul mării apare în poezia Anei Blandiana ca un topos în care se reflectă stările sufleteşti ale omului în confruntarea sa cu necontenita curgere a valurilor timpului. Acest peisaj dezolant surprinde ruptura dintre trupul devastat de povara vârstei şi sufletul alunecând în iluzia eliberării de ea cu preţul unei alienări ce se amplifică iremediabil: „Sunt primul om care îmbătrâneşte/ Sub soare./ Singură descopăr,/ Şi fără să mă poată ajuta cineva,/ Această enormă mirare/ A trupului încă al meu/ Dar rămas/ Ca pe un ţărm părăsit în prăpăd,/ În timp ce eu/ Alunec, alunec pe mare/ Până nu mă mai văd" (*Alunec, alunec – Soarele de apoi*). Trupul şi sufletul, având esenţe atât de diferite, timpul le scindează prin sentimentul pierderii de sine, dezechilibru întâmpinat cu mirare ingenuă de sufletul străin de legile materiei. Descoperirea bătrâneţii este o experienţă personală, unică, ce se trăieşte în singurătate, ca orice confruntare a omului cu timpul, ce se sfârşeşte cu conştientizarea înstrăinării omului prezent de cel care a fost.

[8] Pentru a cita versurile din Lucian Blaga, am folosit ediţia: Lucian Blaga, *Opera poetică*, Ediţia a II-a, Prefaţă de George Gană, Ediţie îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Aceeaşi pierdere a identităţii apare în asumarea succesiunii ireversibile a vârstelor, în care nostalgia copilăriei ca perioadă magică, în afara presiunii timpului, acutizează sentimentul debusolării în faţa realităţii înăbuşitoare: „Sunt eu fiinţa din oglindă/ Sau doar o formă umplută cu fapte/ Ca o păpuşă de cârlţi? Doamne,/ Cât mi-am dorit/ Să cresc mai repede,/ Să mă condamne timpul real,/ Să ies din poveste/ […] Şi să mă ducă/ Marele val. […] Nu mă mai recunosc. M-am uitat./ Aş vrea să revin. Dar spre cine?/ Toţi mă dor./ Şi mi-e îngrozitor de dor/ De mine!" (*Împlinire – Soarele de apoi*). Faţă în faţă cu dublul său din luciul **oglinzii**, copilul de odinioară, tânjind după condiţia de adult, nu se mai regăseşte în „păpuşa de cârlţi" care a devenit prin „ieşirea din poveste" şi abandonarea în fluxul temporal. Scrutarea în „puţul fiinţei", cum este văzută copilăria de Gaston Bachelard, „*o copilărie imobilă, o copilărie fără devenire*, eliberată de angrenajul timpului"[9], ascunde o dorinţă de întoarcere la începuturile vieţii, „la surse, la regăsirea marelui lac liniştit în care timpul zăboveşte din curgere. Acest lac este în noi, ca o apă de început, ca tărâmul unde a încremenit copilăria"[10]. Dar reversibilitatea timpului este cu neputinţă, „timpul real" condamnă impasibil copilul de odinioară la cufundarea în nefiinţă: „Şi totul era pus să omoare/ Copilul care eram" (*Nimic nu e întâmplare – Soarele de apoi*).

Această descoperire a bătrâneţii este de fapt o prefigurare a sfârşitului, dramă ce nu poate fi asumată decât individual, ce nu poate fi înţeleasă din exterior, astfel încât fiecare om este luat prin surprindere, este primul care se confruntă cu bătrâneţea sau, cum a intuit Eugène Ionesco, cu moartea. Iar această criză existenţială este resimţită ca exasperare în faţa alunecării spre nefiinţă, în care omul se simte pierdut: „Exasperarea de-a curge/ Spre nimic şi spre nimeni,/ Cum curge sângele din rană" (*Exasperarea – Arhitectura valurilor*). Curgerea spre neant aduce o devitalizare treptată, o pierdere lentă a resurselor vitale, o intrare în derivă a fiinţei, specifică temperamentelor onirice fidele apei, despre care vorbea Gaston Bachelard: „Fiinţa menită apei este o fiinţă în derivă. Ea moare în fiecare clipă, ceva în fiinţa ei se prăbuşeşte neîncetat. Moartea cotidiană nu este moartea exuberantă a focului, care străpunge cu săgeţile sale cerul; moartea cotidiană este moartea apei. Apa curge întruna, apa cade întruna, ea sfârşeşte totdeauna în moartea-i orizontală"[11]. Moartea spectaculoasă a focului este sacralizată, mistuirea fiinţei este aureolată de o frumuseţe crepusculară, înălţarea spre cer a flăcării dezvăluie măreţie şi demnitate: „dar flacăra pune coroană/ Pe fruntea zeiţei feştile/ Care/ Strivită de atâta splendoare/ O înalţă cu disperare/ Pe o coloană,/ Gata să se împrăştie, de scrum,/ Într-un ultim acum" (*Scrum – Refluxul sensurilor*). Moarea adusă de apă este, în schimb, resemnare pasivă în faţa eroziunii lente, umilitoare, fără măreţie şi fără înălţare sufletească: „Fruntea mea e o piatră/ peste care trec şi se-ntorc/ Valurile fluxului şi ale refluxului,/ O spală şi o tocesc,/ O sculptează,/ O fac nisip […] O piatră de mult dispărută/ Şi uitată de mult/ Sub mişcarea insultei, eternă" (*Fruntea mea – Arhitectura valurilor*). Mareele timpului înjosesc fiinţa umană, condamnând-o la depersonalizare şi la uitare, printr-o anatemă aruncată asupra omului supus nimicniciei.

Timpul, în goana lui iraţională, distruge totul în calea sa, fiind, în termenii lui Virgil Ierunca, „implacabil dărăpănător"[12], pustiind tot ceea ce îi opune rezistenţă. Moartea lentă dezintegrează imperceptibil materia prin eroziune, măcinare, fărâmiţare, prin care formele se estompează, lăsând în urmă realitatea amorfă a **nisipului**. Această descompunere universală are un mister contemplat cu uimire şi fascinaţie, un tâlc ascuns pentru cel aflat în căutarea esenţelor lucrurilor în necontenită schimbare: „Laudă ţie, frângere, mărunţire, nisip, […] Laudă ţie, înţelepciune-a fărâmei,/ Mare de stropi,/ Divizare adâncă;/ Laudă ţie, putere de-a

[9] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Mircea Brăileanu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 121.
[10] Idem, *ibidem*, p. 115.
[11] Idem, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, ed. cit., p. 10.
[12] Virgil Ierunca, *Subiect şi predicat*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 119.

accepta măcinarea/ Şi umilinţa făinei între pâine şi grâu, […] Laudă ţie, discontinuitate,/ Laudă vouă, particule şi elemente,/ trepte frânte, urcând/ Până la ultimul gând" (*În rate – Soarele de apoi*). Dar esenţele, odată descoperite, dezamăgesc prin contaminarea lor de urâtul aparenţelor care le-au îmbrăcat: „aparenţele au putrezit/ Şi au curs ca o spumă murdară/ De pe faţa esenţei,/ urâtă şi veşnică" (*Poem – Soarele de apoi*).

Nisipul este asociat **ruinei**, metaforă a decăderii civilizaţiilor, prăbuşite sub vicisitudinile vremurilor, dar păstrând încă amintirea gloriei îndepărtate: „Triumfale nisipuri/ Curgând din ruine […] Când tot universul/ E-o clepsidră întoarsă/ Prin care se scurg/ Înspre cer Atlantide" (*Ceas de nisip – Soarele de apoi*). Imaginea panoramică a universului ca o **clepsidră** imensă prin care se perindă civilizaţiile dezvăluie consubstanţialitatea timpului şi a materiei, iar întoarcerea ei, curgerea spre cer, în afara gravitaţiei, este o ieşire din existenţă spre neant. Eliberat din încarnările lui succesive, dezgolit de veşmintele contingentului, timpul îşi dezvăluie o puritate şi o frumuseţe nebănuite, ce nu pot fi atinse decât în neclintirea morţii: „Coloanele rămase în picioare/ Stau minunate şi mirate oase/ Superb schelet al timpului, mai pur/ Decât fusese viu, ascuns în carne" (*Sonet degradat – Refluxul sensurilor*).

Dar în cele din urmă toate construcţiile omului sunt măcinate de vreme, îşi pierd consistenţa, cedează sub degradarea timpului: „Carii săpând tuneluri nisipoase/ În lemnul unui timp murdar/ Şi streşini devenite moi de vreme" (*Drum – Arhitectura valurilor*). Timpul însuşi pare a se degrada, întrucât are existenţă materială, măcinat prin propriile-i legi distructive de **carii** ce se hrănesc din miezul materiei asemenea viermelui de aur din versurile lui Petre Stoica: „Obiectele tac şi ascultă/ Nimeni nu le tulbură liniştea,/ Numai timpul – vierme de aur – / Le roade inima" (*Obiectele – Miracole*)[13]. Izomorfă cu lucrarea cariilor care macină lemnul, acţiunea corozivă a **ruginii** ce atacă duritatea fierului este o altă urmă pe care timpul o lasă în alcătuirea materiei: „Numai înaintarea ruginii/ În inima fierului,/ Topirea la rece,/ Praful roşu înlocuind/ Moleculă cu moleculă zăvorul […] Istorie cu încetinitorul" (*Topirea la rece – Arhitectura valurilor*). Dar această lentă distrugere universală poartă şi o undă consolatoare prin promisiunea eliberării de suferinţă, prometeică prin intensitatea ei, dar trecătoare şi ea, asemenea mijloacelor prin care este provocată: „Fiecare secundă-n cădere/ erodează puţin suferinţa./ Să aştept./ Fiecare val ce se sparge/ Sapă în stânca/ De care-s înlănţuit,/ Fiecare fir de rugină/ Subţiază lanţul" (*Molecule de calciu – Arhitectura valurilor*).

Copleşit de criza existenţială cu care se confruntă în lumea ce îşi schimbă mereu contururile, omul resimte nevoia sufletească de a se sustrage curgerii universale, de a ieşi din temporalitate, de a încremeni într-o clipă suspendată deasupra torentului existenţial, precum visa Emil Cioran: „Visez o clipă de aur, în afara devenirii, o clipă însorită, transcendentă chinului organelor şi melodiei descompunerii lor"[14]. Acest refugiu în nemişcare răspunde năzuinţei **eleatice** spre stabilitate, spre echilibru şi certitudine, pe care lumea în continuă schimbare, subjugată imperativelor temporalităţii, i le refuză. În viziunea lui Eugène Ionesco, această ancorare în imobilitate poate fi atinsă printr-o raportare subiectivă la propria existenţă: „Să nu ne considerăm în durată, în accelerație – ci în imobilitate, în imuabilitate, cel puţin într-o (anumită) stabilitate"[15]. În versurile Anei Blandiana transpare aceeaşi aspiraţie spre **imuabilitate**, ca singură salvare de declin: „Staţi,/ nu vă mişcaţi,/ Încremeniţi! Orice mişcare e o degradare. […] Când orele sunt sfărâmate, marele/ Curaj e să opreşti arătătoarele" (*Semnal – Arhitectura valurilor*). În acest strigăt de exasperare răsună ecouri din rugăciunea disperată a lui Lucian Blaga, adresată divinităţii, de a îngheţa timpul, risipind umbrele morţii cu preţul renunţării la căldura vieţii: „Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire – şi totuşi te rog: opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea" (motto

[13] Pentru a cita versurile din Petre Stoica, am folosit ediţia: Petre Stoica, *Uitat printre lucruri uitate*, Prefaţă de Cornel Ungureanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1997.
[14] Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 107.
[15] Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 74.

la *În marea trecere*). În poezia Anei Blandiana omul îţi asumă singur gestul supraomenesc de a stăvili rotirea neîntreruptă a acelor ceasornicului universal, degradat el însuşi de mecanismele lui inerente.

Această năzuinţă eleatică spre echilibru şi stabilitate se regăseşte în identificarea cu materia **minerală**, a cărei duritate opune rezistenţă în faţa agresiunii timpului: „Să fii stâncă în mare/ Să te izbească fără încetare/ Valurile fluxului şi ale refluxului,/ Să te modeleze,/ Să-ţi rotunjească muchiile,/ Să te micşoreze,/ Să te facă nisip./ Să fii stâncă în mare,/ Nesfârşirii timpan,/ Să rezişti neclintită/ În tăcere/ Şi-n van”(*Să fii stâncă – Refluxul sensurilor).* **Stânca**, materie impenetrabilă, presupune, după cum intuia Gaston Bachelard, „soliditate lăuntrică”, o iluzie a „permanenţei fiinţei”, a indestructibilităţii ei, oferind o imagine a unei „fiinţe de nezdruncinat”[16]. Nemurirea, ca vis al poeţilor, transpare în metafora **corabiei de piatră**, centrul stabil, imobil, sustras ameţitorului vârtej temporal: „Lăsaţi-mă să mă urc pe corabia cu poeţi/ Înaintând pe valurile timpului/ Fără să-şi clatine catargul/ Şi fără să aibă nevoie să se mişte din loc/ (Pentru că timpul se mişcă/ În jurul ei tot mai repede)” (*Corabia cu poeţi – Soarele de apoi*). Doar că această încremenire a fiinţei este valorizată în poezia Anei Blandiana atât pozitiv, cât şi negativ, întrucât, după cum nota Laurenţiu Ulici, „îngheţarea este şi moarte, şi amânare a morţii”[17]. Amânarea disoluţiei, prin eliberarea de eroziunea în fluxul temporal, îşi dezvăluie astfel şi reversul: confruntarea inevitabilă cu moartea tocmai din dorinţa de a o evita. Până şi vegetalul pare a se converti în mineral prin pietrificarea în care puterea de germinaţie este anulată prin negarea devenirii: „Şi miriadele de seminţe ale nisipului/ În care au împietrit,/ Niciodată născute,/ Plante nebănuite./ Totul e sterp, întrerupt” (*Plajă – Refluxul sensurilor*). Aceeaşi sterilitate, născută din refuzul fiinţei umane de a „rodi” şi de a-şi asuma metamorfozele vârstelor, ascunde dorinţa de a rămâne în **potenţialitate**, stare echivalentă închistării în moarte, ce aminteşte de nostalgia barbiană a increatului: „Pentru că nu m-am dezghiocat/ În alte şi alte fiinţe asemenea mie,/ Vârstele au rămas închise în mine/ Ca seminţele adormite într-o păstaie,/ Prea fericită ca să încerce să spargă sicriul” (*Într-o păstaie - Refluxul sensurilor*). „Nemoartea” e resimţită şi ca „povară”, ca ariditate şi secare a sevei vieţii sub dogoarea soarelui încremenit pe cer într-o zi nesfârşită: „Nu e trecut, nu-i viitor,/ Un azi etern, năucitor,/ Cu soarele deasupra nemişcat/ Nemaiînstare/ Să măsoare/ Fărăderostul nemuririi” (*Scaieţi şi zei - Refluxul sensurilor*).

Odată cu intuirea apăsării eternităţii, apare teama de încremenire şi dorinţa de a reînsufleţi materia inertă, ca în viziunea halucinantă a piramidei lui Keops asemenea unei corăbii de piatră, smulse din încremenirea ei milenară de o „furtună a morţii” şi lunecând la nesfârşit, purtată de valuri de nisip (*Mormântul de-afară – Arhitectura valurilor*). În fond, încremenirea este o iluzie, deoarece timpul atinge chiar şi piatra aparent indestructibilă, dar însufleţită şi astfel vulnerabilă, printr-o erodare imperceptibilă omului, datorită ritmurilor diferite ale trecerii lor prin timp: „Pietre cu sufletul demult/ Mişcare lungă şi tăcere rară,/ Daţi-mi răgaz să vă ascult bolboroseala milenară […] Pe când noi ceilalţi credem c-aţi murit,/ Cum eu îi par efemeridei stâncă/ Pentru că nu-mi cuprinde-un gest finit/ Secunda vieţii ei nătângă” (*Pietre cu sufletul demult – Soarele de apoi*). Dacă încremenirea este imposibilă, timpul, în schimb, poate fi înşelat în răgazul **dilatării** sale, într-o viziune bergsoniană asupra timpului **subiectiv**, în care uniformitatea curgerii timpului dispare: „Ceasurile din când în când/ Se opresc, apoi pornesc mai departe,/ Dar cei care sunt duşi astfel/ Nu ştiu că ele s-au oprit/ Şi cât timp au stat,/ Şi cât de tare accelerează/ Ca să se ajungă din urmă” (*Orologii pe şină – Arhitectura valurilor*). Orologiile îşi pierd consistenţa, asemenea celor din pictura lui Salvador Dali, iar timpul devine un fluid care curge capricios şi iraţional, ce întunecă

[16] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile voinţei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 154.
[17] Laurenţiu Ulici, apud Iulian Boldea, *Ana Blandiana*, Editura Aula, Braşov, 2000, p. 88.

limpezimea eternităţii: „timpul lăţindu-se ca o pată de petrol/ Pe suprafaţa limpede a eternităţii” (*Amestec – Refluxul sensurilor*).

O altă perspectivă asupra temporalităţii este cea a **ciclicităţii existenţei**, a ritmurilor temporale în care naşterea şi moartea se succed la nesfârşit, viziune concentrată în ceea ce Mircea Eliade numea „mitul destrucţiei şi al creaţiei periodice a lumii, formula cosmologică a mitului eternei reîntoarceri”[18]. În interpretarea Ioanei Bot, viziunea Anei Blandiana asupra ciclicităţii timpului se construieşte din „metafore eminesciene citite invers”: dacă pentru Eminescu modelul temporal este valorizat negativ, fiind „semnul unui univers mecanic, rău, sterp”, pentru Ana Blandiana renaşterea lumilor „generează linişte şi senină împăcare a conştiinţei cu cosmosul”[19]. În schimb, prin metafora „mănăstirii pururea lichide”, ce se iveşte şi se năruieşte repetat în arhitectura valurilor (*Baladă – Arhitectura valurilor*), Ana Blandiana, intuind că învierea nu e posibilă fără experienţa morţii – „Nu poţi învia fără să mori” (*Fericită mi se spune – Soarele de apoi*) – , se apropie de Lucian Blaga, care surprindea prin mitul creaţiei din *Meşterul Manole* conjugarea vieţii şi a morţii într-o înlănţuire ce aminteşte de ciclurile regenerative ale naturii: „E cântecul obârşiilor şi sfârşiturilor în neschimbarea aceluiaşi cerc”[20].

Asemenea lui Lucian Blaga, Ana Blandiana descoperă cu uimire lumea **vegetală**, în care trecerea timpului se îndulceşte, iar neliniştea şi exasperarea sunt înlocuite de beatitudine şi seninătate: „O, ceas al lumii-n care roade bat/ Secunde sâmburi, ore dulci cu miez,/ Ani deveniţi alcool, un secol beat/ De dangătul de fructe din livezi...” (*Dangăt de fructe –Soarele de apoi*). De data aceasta, mineralul pare a se converti în vegetal, lumea se regenerează din sâmburele ei aparent pietrificat, ce înmugureşte ciclic: „O piatră e sâmburul lumii […] Omphalos şi mugur din care întreg/ Universul ucis/ Va mai creşte o dată” (*Omphalos – Arhitectura valurilor*). Ciclicitatea lumii vegetale este proiectată la nivel macrocosmic, dispariţia şi renaşterea lumilor fiind izomorfă cu explozia unei „simplisime” păpădii: „Sfârşitul lumii dac-ar fi să fie/ Ce-ar fi mai mult decât explozia-n vânt/ a unui glob de păpădie/ care dispare semănând?// Pe sine însăşi lume încă vie/ Se înmulţeşte dispărând:/ Sfârşitul lumii care întârzie/ Amână alte lumi, la rând” (*Sfârşitul lumii – Soarele de apoi*). Această ipostază a temporalităţii se oglindeşte în poezia Anei Blandiana în câteva metafore ale ciclurilor eterne: **şarpele** ce-şi înghite coada, renăscând din sine, **fluviul** prin care se închide ciclul apei şi **soarele**, al cărui drum se arcuieşte între viaţă şi moarte: „Eternitatea rotunjită cu greu a şarpelui/ Care-şi înghite coada şi se hrăneşte cu sine,/ Fluviul etern suindu-şi apele spre izvoare/ Ca să curgă din nou de cealaltă parte,/ Întuneric rotund dincolo de drumul/ Zilnic al soarelui/ Care intră şi iese din moarte” (*In memoriam – Refluxul sensurilor*).

Poezia de după 1990 a Anei Blandiana cuprinde o raportare complexă la temporalitate, pe o largă paletă de sentimente, între „un dicţionar al exasperării”[21] în faţa curgerii timpului, „dorinţa de *repaos*”[22] prin încremenirea clipei şi „seninătatea şi libertatea” vegetalului, „ca simbol al vieţii atotstăpânitoare, ca efigie a fluidităţii existenţei”[23]. În cele din urmă se întrezăreşte o împăcare cu timpul prin salvarea pe care o face posibilă „ancorarea în fiinţă” (*Calendarul – Refluxul sensurilor*) prin creaţia poetică: „Scriu pentru că n-am descoperit nicio altă soluţie mai eficace, mai totală, nevoii mele de-a exista, exasperării mele de-a mă convinge nu numai că sunt, dar şi că fiinţa mea are un sens”[24].

[18] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 114.
[19] Ioana Bot, *Eminescu şi lirica românească de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 112.
[20] Am folosit ediţia: Lucian Blaga, *Meşterul Manole – teatru*, Ediţie îngrijită de Valeria Filimon, Editura Agora şi Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
[21] Florin Manolescu, apud Virgil Sorin, *Scriitori români contemporani – interviuri şi antologii critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999, 31.
[22] Lucian Raicu, apud idem, *ibidem*, p. 28.
[23] Iulian Boldea, *op.cit.*, p.36.
[24] Ana Blandiana, *Autoportret cu palimpsest*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986, p. 184.

BIBLIOGRAFIE:

Bachelard, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Traducere şi tabel cronologic de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Bachelard, Gaston, *Pământul şi reveriile voinţei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Mircea Brăileanu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Blaga, Lucian, *Meşterul Manole – teatru*, Ediţie îngrijită de Valeria Filimon, Editura Agora şi Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Ediţia a II-a, Prefaţă de George Gană, Ediţie îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Blandiana, Ana, *Arhitectura valurilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

Blandiana, Ana, *Autoportret cu palimpsest*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.

Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Blandiana, Ana, *Soarele de apoi*, Editura Du Style, Bucureşti, 2000.

Blandiana, Ana, *Spaima de literatură*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana*, Editura Aula, Braşov, 2000.

Bot, Ioana, *Eminescu şi lirica românească de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Eliade, Mircea, *Arta de a muri*, Ediţie îngrijită, selecţie de texte şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, Prefaţă de Petru Ursache, Editura Moldova, Iaşi, 1993.

Ierunca, Virgil, *Subiect şi predicat*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2004.

Sorin,Virgil, *Scriitori români contemporani – interviuri şi antologii critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1999.

Stoica, Petre, *Uitat printre lucruri uitate*, Prefaţă de Cornel Ungureanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

EAST-EUROPEAN DISSENT AND THE ROMANIAN SPECIFIC ARCHITECTURE OF OPPOSITION

Nicoleta Sălcudeanu, Scientific Researcher, PhD, Romanian Academy, "Gh. Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureş

Abstract: It follows that, in former communist countries, the conviction of the regime started somewhat from similar ideological positions with those of the power, not from opposing positions. The only chance of dissent was contesting ideological principles by small steps policy, within the ideology, forcing its limits of tolerance. Moreover, most of the dissidents were communist themselves, now more or less confident in doctrine, and their affiliation did not indulged much space for option.

Keywords: Communism, dissent, ideology, totalitarianism, Romania.

It happened that, unlike other Eastern exiles, ours was far less concerned about the translation and promotion of writers in the country. True, interest to Eastern literatures there was little in the West, maybe since the second half of the decade eight and only regarding the dissenting literature. Poles and Czechs have taken advantage of this opening, promoting "Solidarność" and Charter '77 by prompt translation of the writers of these movements. "The reason of the immediate appearance of translations in the West is interesting - historian Tony Judt points, illustrating the Polish example. This is because an entire generation of Polish intellectuals, from 1968 until the late 70s, begin to hold positions in western universities, Yale, Columbia, Berkeley, Oxford" and gives example Kolakowski and his followers, Hus and his followers like Alex Smolar, who is the founder of Bathory Foundation, "equivalent Soros Foundation in Hungary. Alex Smolar was a student in Paris in the early '70s, I did not know him, but it was one of those who translated Michnik. They all lived in the West, and were the chain by which the Pole dissidents were heard in the West".[1] Romanian exile has chosen another way. Probably lacking the same means that have enjoyed their Czech and Polish counterparts, did not support the Romanian literature abroad, but for Romanians, aiming especially political purposes. The small number of dissenters was again an impediment, but when they were there, exile has made every effort to make them visible.

Located differently in the emergency of the political command, the exile, through its leaders, focused almost exclusively on directing its message to the country, in some cases with propaganda purposes. Oriented towards the country, the militant exile exercised its influence on the inside hierarchy of literature, primarily by ethical criteria, the aesthetic platform falling on a secondary background. Simultaneously, the approach only aesthetically of the most important critics in the country converged with the ethics of exile, aligning their platform to the ethical one, so they finally meet. The two views were in fact faces of the same reality, and their joint action concerned a same common enemy: the literature subservient to the regime. However the hierarchy made in the country did not overlapped on the one made

[1] Tony Judt, *Europa iluziilor*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, pp. 19-33.

outside so authors with real talent and aesthetic merits, because of their alleged "collaborationism", not always real, was concealed, while the merits of the "brave" were sometimes exaggerated. But - it must be said - the differences were not as pronounced as to prevent axiological perception closer to reality. Small distortions still had a role, insidious, it is true, with considerable effects in the long term upon literature, and especially on its policies. This does not mean, of course, that the ethical attitude of Parisian critics would have an intentional dogmatic position against the cultural act. To understand the historical and political circumstances that led to their political responsiveness, beyond their natural anti-communism against the Soviet occupation regime that had taken possession of their land, in their first two years of exile they faced with political circumstances designed to discourage all their hope to be heard. France after the War was keen to erase from their consciousness collaborationism with the German occupier, much larger than the French resistance, and also, the "sins" of the Vichy government. On the other hand, for the French democrats the fascist regime was a still an open wound, still unhealed. The main currents of ideas in postwar France were as predictable as possible, anti-fascist and Marxist. In addition, the Soviets were allies. This Marxist period was extended until Solzhenitsyn's case became well-known. Until then, as Tony Judt points out, "different histories of anthropology, political science (not yet appeared in France a separate discipline of political science) were dominated by people trained after the war. People who studied at the Superior Normal School between - say - '48 and '55 ". It left all visible. In addition, the entire West seemed blind and deaf to the problems of captive countries behind the Iron Curtain. In addition to "forget ethics" - the war left behind an unbearable memory, as beneficiaries of prosperity due to the Marshall Plan of economic rehabilitation, funded by U.S., Western Europe had no mood no curiosity to know what is really happening in the new communist countries. Is there a selfishness of the developed countries of Western Europe. For example Judt had appeared shocked at the time, that "after what happened in Prague in August 1968, almost no one talked about these events. There was not, of course, total silence, but for most "Prague Spring", as Dahrendorf said, was a bourgeois spring. That does not really have anything to do with Western revolution ". In fact, the Prague Spring and the May '68 revolts in Paris, as complaints were justified, as legitimate as the seemingly antithetical. Yudt was shocked by "indifference, and cynicism about what was happening in Eastern Europe". As a reflection of a guilty conscience or not, "from 1956 to the mid-60s", French intellectual's interest would rather heading to Third World problems and the war in Algeria.

"After '68 world realizes, however, that something is moving in this area (Eastern Europe, NM, NS), but - says Judt - a whole tradition of forgetting had already established". Solzhenitsyn's arrival will change the perception. After his interviews, books translated into French, a small earthquake occurs in consciousness. In "Nouvel Observateur" is an editorial by Jean Daniel, "Oh! How I could not figure out what happened?" Not that he didn't know what happened, but "only Solzhenitsyn gave us a vocabulary to talk about all this." Until then, interest in the situation of the East was almost zero. Yudt speaks of a "Yalta of mind", that after 1945 "this part of the world becomes less interesting, included automatically in the Soviet world to simplify the analysis" and "area east of Vienna was a nebula." Politically, on the other hand, in the view of Yudt, "the second element of the postwar situation that facilitated the construction of" Europe "was the Cold War. Since 1947, for most European leaders became clear that the Soviet Union was a serious threat to Eastern Europe and that, if only for their own protection, Western European countries had to create some kind of alliance

between them first, then with the U.S."[2] In that conditions, Romanian intellectuals had to fight in a specific way. The fight involves, both sides, tactical movements, strategic maneuver, retreat, attack, concealment, enveloping, concessions, all to the interest of the unique cause. The evaluation criterion is efficiency.

Consciously or not - notes Mircea Iorgulescu, this action falls within the boundaries defined since the launch in July 1947 by George Kennan of the American strategic concept of *containment* (...). Restriction, limitation, impoundment of the actions of the communist officials, first of all in their cultural actions, but also in the social and political ones, was the priority of the campaign ... "[3] The containment strategies, which bowed on various researchers[4], the Cold War, applied within the culture, seem to belong to a conscious, coordinated approach, although Mircea Iorgulescu slips a margin of doubt, because we will see, cultural cold War indicates a concept for a reality orchestrated by the U.S. to a remarkable level. Otherwise, both concepts have come to the attention of prominent historians and researchers after the fall of communism, especially since the Cold War archives became available.

In a famous text of 1978, *The Power of the Powerless*, Václav Havel was announcing a bizarre presence: „A specter is haunting Eastern Europe: the specter of what in the West is called „dissent". This specter has not appeared out of thin air. It is a natural and inevitable consequence of the present historical phase of the system it is haunting. It was born at a time when this system, for a thousand reasons, can no longer base itself on the unadulterated, brutal, and arbitrary application of power, eliminating all expressions of nonconformity. What is more, the system has become so ossified politically that there is practically no way for such nonconformity to be implemented within its official structures... Our system is most frequently characterized as a dictatorship or, more precisely, as the dictatorship of a political bureaucracy over a society which has undergone economic and social leveling." At the same time Havel expresses his doubts on the adequacy of the concept of dictatorship, because the term rather hides than clarifies the real nature of the power of the system. He prefers to call it a "post-totalitarian" system, but without involving the prefix "post" "that the system is no longer totalitarian; on the contrary, I mean that it is totalitarian in a way fundamentally different from classical dictatorships, different from totalitarianism as we usually understand it". Then he will illustrate the idea by a brilliant allegory of a grocery store in the window of which should be exposed the slogan „ Workers of the world, unite!", allegory which shows that a mere slogan, taken or shown only formally, can distinguish between conformity and dissent. That slogan could become one of the most powerful instruments of obedience in "post-totalitarianism", an infinitely more subtle means of coercion than torture, but ultimately just as implacable. Although the system was from a long time estranged from the social movements that claim, these origins have provided a solid base so that they become inextricable part of the structure of the modern world. The flexible, more logical structure of such ideologies would be like almost a secular religion. It provides ready answers to any question, can hardly be accepted in part, and this acceptance entails profound implications for human life. In an era of metaphysical and existential certainties in a state of crisis, when

[2] *Ibidem*, p.153.

[3] Mircea Iorgulescu, *Tangenţiale*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, p. 141.

[4] See also John Gaddis, *Strategies of Containment: Acritical Appraisal of Postwar American National Security Policy*, Oxford University Press, 1982.

people feel uprooted and alienated, losing their understanding of what is today's world, this ideology exerts, inevitably, a hypnotic charm - says Havel[5]. You see here an effort to legitimize himself as a dissident, as an insider understanding the phenomenon of dissent, with all its implications, but also to explain to the outside, for those seduced by the rhetoric of communist ideology, for those who do not know or do not recognize the ossification of the original generous ideals in an oppressor, leveling, highly conformist and punitive system.

Dissent, by its nature, is a challenge that amends the ideological system from within. The dissident criticizes from inside, the opponent from outside. But is there talk of opposition in a one-party system? It follows that, in former communist countries, the condamning of the regime started somewhat from similar ideological positions with those of the power, not from opposing positions. In addition, in the eyes of the West, the communist system did not seem so compromised as it appears in its true reality. It was not perceived as totalitarianism. It took some time and it took more consistency and sacrifice of the Eastern intellectuals to be heard and understood. Even in the years when Havel's essay appeared, or otherwise in the next, no one could even imagine the end of communism in Eastern Europe, it was not even desirable for the western countries which have reached the standard of unprecedented economic and social comfort. The only chance of dissent was contesting ideological principles by small steps policy, within the ideology, forcing its limits of tolerance. Moreover, most of the dissidents were communist themselves, now more or less confident in doctrine, and their affiliation did not indulged much space for option. The very notion of dissent speaks of a departure, a detachment from the inside. In addition, in the eyes of the Western, reconciled with the reality of communist states in Eastern Europe, the idea of an overt challenge would made the dissidents to look like some Martians, and their message would be hit by a massive misunderstanding and a compact mistrust.[6]

It is strange the report of the majority of Romanian intellectuals, after the fall of communism, towards dissent as an act of anti-communist opposition. It's actually a projection of current perceptions upon past historical realities. It's a retroactive application of current beliefs. Dissent was not proposing an alternative doctrine, did not put into question the

[5] Vaclav Havel, "The Power of the Powerless" (1978).

[6] In the book *Europe of Illusions (*Editura Polirom, Iași, 2000), Tony Yudt speaks credibly about a certain blindness of the West in the Eastern states. Also about a sense of guilt, quoting Hans Magnus Enzensberger,: "In the first years after the war ... Europeans were housed under the umbrella of collective amnesia. " Judt said: "Had it not been the speed with which especially West Europeans have left behind the war, postwar rebuilding, for many European countries, not to mention any European community, would be much more difficult. But the result was that «Europe»remained highly vulnerable to memory - the past is a burden that weighs upon present, but is also a source of understanding "(p. 196). Judt also speaks about what Léon Blum called "shame-release relief" feeling of abandonment and, therefore, of forgetting. "This feeling of embarrassment of the French for abandoning Eastern allies, for betraying former established connections, turns, after the war, into a desire to forget, and French, primarily (but not only them, nm, NS), are no longer interested in Eastern Europe after 1947 "(p. 34). In the case of Havel, after the echo his texts from the '80s, after the fall of the Iron Curtain, his writings, "with their high moral tone and neo-Heideggerian disgust towards the ornaments and the selfishness of «modernity», were quite unusual and comforting to look attractive, while a fleeting moment". If, under communism, the eastern countries were subject to forced marginalization, augmented both by the "shame-release relief" and by the Western amnesia, today they are "enjoying" a different kind of marginalization that have only to be accepted because "intellectuals from Eastern Europe (or Central as they like to say) can afford fewer illusions. Supporting the idea of a Europe without divisions of East-West type, in which the culture kept (or recalled) of Central Europe would deal again its deserved place, they must now realize that their issuance price itself is a renewed marginalization, both at home and abroad. In any case, for Eastern Europe there is only one option: to join Western Europe in its conditions, "and conditions are determined by the fatality that, like Americans," Western Europeans are more concerned with Russia than its former satellites and more with their own problems than the Western aspirations of their neighbors from the east "(pp.193, 195).

regime, nor claim itself, at least in Romania, from any political or social structured body. It required only compliance with existing democratic principles, but respected the status of the Communist Party. In Romania there was no dissent in fact, there were only dissidents. If intellectuals from other Communist countries did not claim and do not claim even now any doctrinaire otherness, their Romanian colleagues are even less justified. Of course, after the fall of communism for some, after exile for the others, they have evolved doctrine in one direction or another. But if we refer strictly to those times, we must address records with respect to the truth. Disputes from Romania and adressed to Romania did not question the entire system, but its methods, how they meet or fail to comply rather demagogic then democratic principles outlined in its program.

If, in Hungary, in 1956, it starts the revolution against Soviet occupation, turned from a peaceful demonstration of the students, whether in Poland, back in March 1968, is triggered the student revolt between whose leaders is included the historian and the journalist Adam Michnik, being in a leading position also in the solidarity action of the working class, culminating with the great uprising of August 1980, whose result is the establishment of the independent autocephalous union "Solidarność ", if, in Czechoslovakia, Vaclav Havel, Jan Patočka, Zdenek Mlynar, Pavel Kohout, succeed to gather the signatures of a number of 243 Czechoslovak citizens solidary with Charter 77, a civic initiative of dissent, if, in Russia, the "samizdat" is born, in Romania the idea of solidarity and samizdat seems to be absent. The passivity of the Romanian elite is difficult to explain, although several arguments include the rumor that, unlike its Eastern neighbors, just as Russian troops left Romania, the local Communist Party could benefit to consolidate its position, suggesting obliquely the idea that all actions of the other communist countries were of anti-Soviet nature rather than antitotalitarian. Rather weak argument, however. Or that, in Romania, the regime was harsher and nationalistic and the "ceauşist" tint was more ruthless than the rest of the communist regimes. As questionable argument, if we think that all communist regimes started from the same wild and bloody Stalinism. Then the communist nationalism was not the appanage of the regime from Bucharest. This nationalism was manufactured in Eastern European countries where dissent began to make their voice heard. The moral capital of the opponents was claiming from an European platform, from a membership of a common destiny, and it is easy to imagine that their opponents, in order to discredit them, associated this international affinity with the communist internationalism or with the transnational universalism of communism. "…Therefore - Tony Yudt reminds us - the most intelligent communist "aparatcici" in Belgrade, Bucharest, Kiev, Zagreb and Bratislava had to recycle rapidly turning into nationalist demagogues."[7] A credible response to the relative passivity of Romanians, in terms of the historians, we have not yet. An explanation that would appeal to their cowardice would be equally implausible, however. It is needed more thorough and competent investigation of the past.

Another feature to note is that the leaders of dissent from other communist countries, bringing much of the suffrage of their people, were not limited to strictly domestic action, but have maintained continuous dialogue with their neighbors, supporting each other, developing even very friendly relations. Why the Romanian elite, with few exceptions, remained in place prudent and self-sufficient is difficult to explain. Unlike Romania, intellectuals in neighboring countries, as summarized Adam Michnik[8], have tried to invent an alternative to totalitarian society through the creation and strengthening of civil society which, finally, will break that

[7] Tony Yudt, op. cit., p. 188.

[8] Adam Michnik, *Mărturisirile unui disident convertit*, prefaţă de Vladimir Tismăneanu, postfaţă de Józef Tischner, Editura Polirom, 2009, pp. 82-83.

gap through which the totalitarian system will drain and will dissipate. "A Polish feature - says Michnik - was that dissident movement has taken institutional form of the Workers Defense Committee, and then - after August 1980 - the NSZZ Solidarność (...). I invented something like the idea of an alternative society, which satisfies an important part of its needs, independent of the totalitarian state. " If the Russian samizdat somewhat satisfied the need for alternative, "Czechoslovakia, around Charter 77, emerged the idea of independent polis, which ought to be - according to Vaclav Havel's formula - the power of the powerless. In Hungary, Gyorgy Konrad wrote Antipolitics policy. In Poland appeared Workers Defense Committee, free trade unions, independent publications and books printed and gleaned illegally. It was when Jacek Kuron formulated his famous principle "instead of party committees to give fire, you better create some own ". And, very importantly, Michnik adds: "If the symbol of totalitarian communism was the Gulag Archipelago, we tried to create an Archipelago of Freedom and Tolerance". Where, geographically, Romania did not take part in the creation of this territory of the archipelago of freedom and tolerance, it did not get involved either in a civic way. Therefore the only collaboration between the media of opposition was between Poland, Czechoslovakia and Hungary, collaboration which Adam Michnik calls "maybe the first meeting of the Visegrad community".

BIBLIOGRAPHY:

John Gaddis, *Strategies of Containment: Acritical Appraisal of Postwar American National Security Policy*, Oxford University Press, 1982.

Václav Havel, "The Power of the Powerless" (1978). Excerpts from the Original Electronic Text provided by Bob Moeller, of the University of California, Irvine, http://history.hanover.edu/courses/excerpts/165havel.html.

Mircea Iorgulescu, *Tangenţiale*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.

Tony Judt, *Europa iluziilor*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

Adam Michnik, *Mărturisirile unui disident convertit*, prefaţă de Vladimir Tismăneanu, postfaţă de Józef Tischner, Editura Polirom, 2009.

THE VALAHIAN XVIIth CENTURY RELIGIOUS LITERATURE CONTRIBUTION TO THE EVOLUTION OF ROMANIAN LITERARY LANGUAGE

Radu Drăgulescu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Located between West and East border, Romanian society could take full advantage of all the surrounding cultural resources. On the contrary, it frequently happened that this phenomenon produced a stagnation, because of disputes between conflicting theories and doctrines of both worlds: the hungry for progress in the West, and the East area, that was apparently hostile to modernity and prosperity of any such material. Combating the reading of books, because according to their conceptions books lead to heresy, the Slavs borrowed from Byzantine culture everything related to cult and religious views. That is the pattern on which Slavic religious culture was transferred to Romanian Countries. Copies and translations of religious books in the fifteenth century are the first steps in Romanian culture. Soon after, scholars feel the urge to use their own language, and since the sixteenth century, they have replaced gradually Slavonic with Romanian language, approaching their people.

Keywords: History of literary language, evolution of literary language, religious literature, print in Valahia, print in the XVIIth century, romanian literature of the XVIIIth century

În secolul al XVII-lea, în țările române aflate în plin feudalism, apare un tip nou de boierime care va influența decisiv economia și politica acestei zone. O altă categorie, meseriașii organizați în bresle, se ridică, iar limba națională se impune cu pași repezi în Biserică și Cancelariile Domnești.

Dacă în Moldova, cărturari precum Ureche și Miron Costin au putut studia în Polonia, Nicolae Milescu sau Dimitrie Cantemir au avut o bază grecească și latină, iar iezuiții au organizat școli în limba latină (La Iași, Galați, Cotnari), iar în Transilvania se extindea propaganda calvină, în Țara Românească, la 1694, se înființa, la București, Academia Domnească, cu predare în limba greacă. Fenomene datorate iniţial mişcărilor luterane şi calvine, tiparul şi difuzarea cărţii tipărite capătă un rol mesianic. Odată cu tipăriturile coresiene se trezeşte tot mai mult conştiinţa unităţii de neam şi de limbă, iar româna pătrunde şi în scrisorile şi actele particulare ale Domnitorilor şi boierilor, într-o vreme în care se face simţită tot mai mult, atât în plan religios, cât şi laic, o influenţă grecească.

La începutul secolului al XVII-lea, Ţările Române încep să îşi pună problema naţionalizării Serviciului Divin şi a introducerii limbii române ca limbă oficială. În epoca de înflorire spirituală pe care o proteja domnia lui Matei Basarab apar o serie de schimbări majore în plan cultural. Arta caligrafiei şi a miniaturii atinge apogeul şi, în acesată perioadă, apar manuscrise cu miniaturi de o rară frumuseţe precum *Slujebnicul* în 1653, *Evangheliarul* lui Porfirie, din 1633, *Evanghelia* Mitropolitului Anania, din 1651, *Evangheliarul* lui Silion Rusu etc.

Eforturile lui Matei Basarab sunt susţinute de Mitropoliţii Teofil şi Ştefan, de soţia sa Doamna Elina şi de fratele acesteia, Udrişte Năsturel.

Domnitorul şi Doamna sa nu au avut copii, în consecinţă l-au înfiat, în 1635, pe Mateiaş, fiul lui Udrişte Năsturel, a cărui mamă murise la o săptămână după naştere. Relaţiile erau, aşadar, foarte strânse între Domnitor şi cărturar şi, probabil s-au accentuat şi datortă faptului că la vârsta de 17 ani, Mateiaş moare.

Boierul s-a arătat mereu interesat de cultură şi are un rol major în introducerea tiparului în Ţara Românească. El a compus stihurile la stema ţării cu care se deschide *Pravila de la Govora*, din 1640, a ajutat la traducerea *Evangheliei învăţătoare* de la Govora, din 1642, la care scrie şi prefaţa. A tradus din latină celebrul *Imitatio Christi*, tipărit cu cheltuiala Doamnei, la Mănăstirea Dealu şi a introdus în cultura noastră romanul *Varlaam şi Ioasaf*.

La insistenţele marelui cărturar Petru Movilă, fiul lui Simeon (rivalul lui Mihai Viteazul), devenit Mitropolit al Kievului, sunt întemeiate, la început cu tipografi ucrainieni, tipografiile munteneşti.

Nu este lipsit de importanţă nici faptul că Mitropolitul a revigorat ortodoxismul, aflat în derivă la acea vreme, prin lucrarea *Mărtutrisirea de credinţă ortodoxă*, adoptată, cu unele corecturi, de Sinod.

Primele tipărituri sunt slavone: *Molitvelnic* (Câmpulung, 1635), apărut după o pauză de 47 de ani, datorată aşa cum se arată înintroducere, „deselor năvăliri şi împresurări ale diferitelor popoare", *Psaltirea* (Govora, 1637 şi 1638 şi Câmpulung, 1650), *Antologhion* (Câmpulung, 1643), *Liturghier* (Mănăstirea Dealu, 1646), *Imitaţia lui Hristos* (Mănăstirea Dealu, 1647), *Slujbenicul* (Târgovişte, 1646), *Triodul Penticostar* (Târgovişte, 1649), *Triodul postului* (Târgovişte, 1649).

Prima carte tipărită în Muntenia, în limba română, este *Cazania*, tradusă de Udrişte Năsturel şi apărută la Govora în 1642. Cartea avea să fie retipărită la Mănăstirea Dealu, în 1644.

Serviciul Divin este alcătuit din trei părţi:

1. Liturghia oficiată în altar de preot,

2. lectura din Evanghelii, Faptele Apostolilor şi din Epistole, sarcină ce revine de obicei preotului şi diaconului şi

3. lectura Cazaniei, pe care o face dascălul din strană.

Dintre acestea, în secolul al XVII-lea, singurele cărţi bisericeşti tipărite în limba română, au fost Cazaniile. Întrucât ele conţin explicarea textului din Evanghelii citit în ziua respectivă, se adresau poporului, nu aveau aşadar nici un rost să fie citite într-o limbă necunoscută ascultătorilor. În epoca lui Matei Basarab, primele două părţi ale Serviciului Divin se ţin în limba slavă, probabil şi pentru a menţine identitatea de neam a românilor împărţiţi sub stăpâniri diferite, în special, pentru a nu-i pierde pe ortodocşii ardeleni prinşi în vâltoarea reformelor religioase.

În 1642 apare la Câmpulung şi un mic tratat de morală al egumenului Melchisedec Meletie: *Învăţături preste toate zilele alese den multe dumnzăeşti cărţi de folosinţă tuturor creştinilor prepuse de pre limbă grecească*.

Cu mari eforturi se tipăresc, la Târgovişte, şi trei cărţi de ritual: *Pogribania preoţilor* (1650), o carte de ritual la înmormântarea preoţilor, *Mystirio* (1651), care dă lămuriri cu privire la taina botezului şi a mirului şi *Târnosania bisericilor* (1652), în care clerul este îndrumat la sfinţirea bisericilor.

Odată cu înscăunarea lui Şerban Cantacuzino, în 1678, se pun bazele noii tipografii de la Bucureşti. Cea veche, datorată lui Matei Basarab îşi încetase activitatea la moartea acestuia.

În timpul Domniei lui Şerban Cantacuzino vor fi tipărite, în româneşte, primele cărţi de cult religios. Aici trebuie să facem o precizare, redundantă poate: întrucât Evanghelia şi Faptele Apostolilor sunt prea întinse pentru a putea fi citite în cursul unui serviciu, ele au fost împărţite în pericope care sunt alese în aşa fel încât să se potrivească cu evenimentul din ziua respectivă. Anul bisericesc începe în ziua Învierii, aşa că, în prima zi, lunea, se citeşte din Evanghelia lui Ioan cap. I, versetul 18-19. Marţea se citeşte din Luca, XXIV, versetul 12-35. Miercuri se revine la Evanghelia lui Ioan etc. Astfel, clerul avea nevoie de Evanghelii şi Faptele Apostolilor structurate pe pericope. Cum spuneam, acestea apar, în această formă, pentru prima dată, la noi, în timpul Domniei lui Şerban Cantacuzino.

Evanghelia din 1682, tradusă de fratele Domnitorului, Iordache, şi *Faptele Apostolilor* din 1683, ambele cu predosloviile semnate de Voievod, marchează a doua treaptă în procesul de introducere a limbii române în Biserică. În 1680, apăruse, prefaţată de Mitropolitul Teodosie, *Liturghia*, cu textul rugăciunilor în limba slavă, dar cu tipicul scris româneşte.

În primele luni de domnie ale Brâncoveanului apare *Biblia de la Bucureşti* „sinteza tuturor sforţărilor îndeplinite de cărturarii români în cele mai vitrege împrejurări, timp de trei veacuri, în toate Ţările Româneşti, pentru a înveşmânta cuvântul Domnului în haina limbii naţionale”[1]. Fără îndoială, cea mai însemnată tipăritură a secolului al XVII-lea este *Biblia* de la Bucureşti, din 1688, de care s-a îngrijit Şerban Cantacuzino. Predoslovia aparţine lui Dosithei, patriarhul Ierusalimului, care arată că la traducerea şi revizuirea cărţilor din Sfinta Scriptură au colaborat, în egală măsură, greci (Ghermanonissis, Dosithei etc.) şi români (Radu şi Şerban Greceanu ş.a.).

Traducerea are la bază o versiune grecească apăruta la Frankfurt pe Main, al cărei Vechi Testament are, la rândul său, la origine Septuaginta. Traducătorii români au folosit şi manuscrisul lui Milescu din 1667. Nu este sigur în ce măsură au apelat la structurile lingvistice, însă părţi din acest manuscris au fost, cu siguranţă, utilizate. Astfel, la, p. 740-750, *Biblia de la Bucureşti* include tratatul filosofic despre Raţiunea dominantă al lui Josephus Flavius, care apare şi în versiunea spătarului Milescu, rămasă în manuscris. De asemenea, este cert că la traducere şi revizuirea ei a contribuit şi Constantin Cantacuzino, bun cunoscător al limbii greceşti.

Radu Greceanu, căruia îi datorăm şi apariţia *Mineielor* de la Râmnic, face o serie de observaţii cu privire la truda sa:

1. Unele cuvinte greceşti nu se află în lexicoane
2. Alte cuvinte, deşi se găsesc în lexicoane, nu pot fi traduse în româneşte, pentru că limba noastră e prea „îngustă”.

Opera preia şi adaptează texte din *Palia de la Orăştie, Parimiile* lui Dosoftei, *Vechiul Testament* în traducerea lui Nicolae Milescu şi *Noul Testament de la Bălgrad* şi cuprinde, aşa cum am arătat, ca şi în versiunea lui Nicolae Milescu Spătarul, tratatul filosofic despre *Raţiunea dominantă (primatul raţiunii asupra sentimentelor)* de Josephus Flavius, tradus sub titlul *A lui Iosip la Macavei carte. Adecă pentru singurul ţiitor gând*.

Tipăritura este prima publicare integrală, în limba română, a Sfintei Scripturi, ea evidenţiind limpede etapa de dezvoltare a limbii noastre la acea dată.

[1] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol III, Bucureşti, Fundaţia Regele Mihai I, 1945, p. 216-217.

Pe lânga acestea, limba română s-a consacrat ca limbă oficială a cultului religios. Mai puţin unitară sub aspect fonetic şi sintactic, *Biblia* lui Şerban Cantacuzino este unitară la nivel morfologic şi lexical. „Traducerea integrală a Bibliei în româneşte, în forma tipărită la Bucureşti (1688), reprezintă, deci, în literatura religioasă românească, precum şi în istoria culturii româneşti, o dată importantă. Dacă traducătorii s-au străduit să folosească o limbă cât mai unitară, bazată pe fonetismul graiului muntean, nu e mai puţin adevărat totuşi că strădaniile lor n-au fost câtuşi de puţin coordonate. De aici numeroasele alternanţe fonetice, numeroasele alternanţe fonetice, numeroasele grecisme, turcisme, frecvente inconsecvenţe şi fraze traduse confuz, deşi textul inteligibil este totuşi predominant.

Numărul termenilor bisericeşti de origine slavă este puternic redus faţă de operele tipărite anterior. De asemenea, pe lângă numerosele arhaisme, impresionează cantitatea alternanţelor fonetice, ceea ce demonstrează absenţa unor norme fonetice unitare la acea dată: „Şi ţesu întrînsul (în engolpiu) ţesătura după piatră în patru rânduri: rând de pietri – *sardion,* şi *topazion* şi *smaragd* – un rând; şi rândul al doilea - *anthrax*, şi *zamfir*, şi *iaspis*; şi rândul al treilea – *lighirien*, şi *ahatis,* şi *amethisos*; şi rândul al patrulea – *hriselithes* şi *viriliem,* şi *enihien*, înconjurate cu aur, şi legate prin prejur cu aur.”[2]

În ciuda faptului că întâlnim structuri sintactice neobişnuite, construcţia frazei este mai firească decât în operele anterioare. Pe alocuri apar devieri în cadrul regimului verbal, dezacorduri în gen şi unele construcţii ambigue.

Valoarea *Bibliei de la Bucureşti* sub raportul limbii literare este, deci, inegală, lucru de altfel firesc, într-o epocă de formare a limbii. Cu toate acestea, prin calităţile sale, prin amploarea textului, prin circulaţia mare pe care a avut-o cartea pe întreg teritoriul de limbă românească şi prin prestigiul de care s-a bucurat, *Biblia de la Bucureşti* a contribuit la impunerea graiului muntenesc ca bază a limbii literare. Principalele versiuni româneşti ulterioare ale Bibliei (Blaj, Şaguna, Galaction-Radu) au folosit, într-o măsură mai mare sau mai mică, textul *Bibliei* lui Şerban Cantacuzino, demonstrând astfel caracterul ei de monument fundamental în istoria limbii literare române, „una pentru toţi românii”[3].

Meritul ei de necontestat este, la un grad mai înalt, acelaşi ca în cazul tuturor tipăriturilor bisericeşti: „Marele merit al acestor cărţi e, poate, acesta, că, trecând hotarele, au adunat sufleteşte, prin viaţa culturală, pe toţi românii laolaltă. Prin ele, mai mult decât prin vechile manuscrise, care circulau greu şi se copiau puţin, nedesăvârşit, s-a întemeiat o viaţă literară comună a tuturor românilor”[4].

Către sfârşitul secolului al XVII-lea, apare, în diverse centre, un număr mare de cărţi româneşti, a căror răspândire are un rol important în consolidarea „fizionomiei” românei literare: *Liturghia* (Bucureşti, 1680), *Evanghelia* (Bucureşti, 1682), *Apostol* (Bucureşti, 1683), *Mărgăritarele* lui Ioan Gură de Aur (Bucureşti, 1691), *Pravoslavnică mărturisire* (Buzău, 1691), *Psaltirea românească* (Bucureşti, 1693), *Orânduiala slujbei sfinţilor Constantin şi Elena* a lui Antim Ivireanul (Snagov, 1696), *Evanghelie* (Snagov, 1697), *Triod* (Buzău, 1697), *Mineiul* (Buzău, 1698), *Molitvelnic* (Buzău, 1699), *Carte sau lumină cu dreapte dovediri din dogmele bisearecii Răsăritului* (Snagov, 1699).

Domnia lui Brâncoveanu este propice dezvoltării culturale, iar tipografia ia avânt. Sunt tipărite iniţial texte religioase, dar în curând apar gramatici, iar primenirea şi dezvoltarea limbii române intră într-o nouă etapă.

[2] *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, p. 420.
[3] *Ibidem*, p. 423.
[4] N. Iorga, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1925, p. 192.

BIBLIOGRAFIE

1. Andriescu, Al., *Dosoftei, creatorul unui limbaj poetic original*, în *Stil şi limbaj*, Iaşi, Editura Junimea, 1977, p.79-109.
2. *Carte românească de învăţătură*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961.
3. Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi*, vol III, Bucureşti, Fundaţia Regele Mihai I, 1945.
4. Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, Bucureşti, Editura Regală pentru Literatură şi Artă, 1942.
5. Ciobanu, Şt., *Istoria literaturii române vechi*, Chişinău, Editura Hyperion, 1992.
6. Giosu, Ştefan, *Limba textelor juridice din secolul al XVII-lea*, AUI, secţiunea III, tom IX, 1963, p. 101-149.
7. Grecu, Victor V., *Probleme ale limbii române în cărţile bisericeşti*, în *Cercetări de limbă şi literatură*, Oradea, Editura Imprimeriei de Vest, 2000, p. 33-41.
8. Iorga, N., *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1925.
9. Iorga, Nicolae. *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*. Vălenii de Munte, 1908 (vol. I).
10. *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.
11. *Îndreptarea legii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1962.
12. Schiau, Octavian, *Cărturari şi cărţi în spaţiul românesc medieval*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
13. Ţepelea, Gabriel, Gheorghe Bulgăr, *Momente din evoluţia limbii române literare*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1973.
14. Vulcănescu, Romulus, *Etnografie juridică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.

LIBERTINISM AS LIMINAL EXPERIENCE IN THE NOVEL CASANOVA IN BOHEMIA *BY ANDREI CODRESCU*

Mihai Ion, Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Extending and developing the analytical approach initiated with the study "Hybrid Identity and Liminal Elements in the Biography and Work of Andrei Codrescu" (which was presented at the first edition of the International Conference on "Literature, Discourse and Multicultural Dialogue"), the author of the present paper inventories—in Codrescu's novel Casanova in Bohemia—new forms of "liminality", from biological liminality (expressed by the irreversible, somatic degradation of the main character) to identitary liminality (equally justified by Casanova's condition as an exile and the libertine side of his nature), all these forms being projected on the background of a social liminality (the French Revolution at the end of the 18th century, which marks the dissolution of the old social order—the decadence of aristocracy, culminating in the abolition of monarchy—and the emergence of a new structure: the fledgling bourgeoisie).

Keywords: libertinism, exile, liminality, identitary "masks", the archetype of "Seducer".

Libertinul este un individ care sfidează deliberat legile moralei și ale decenței, plasându-se în afara normelor etice și fiind perceput ca indezirabil și periculos de către societatea *mainstream*, în ciuda seducției pe care el o exercită. Această ex-centricitate a sa, în sensul distanțării de „centrul" unei structuri sociale dominante, poziționează libertinul într-o zonă liminală[1], de tranzit spre o nouă *forma mentis*, spre un alt mod – progresist și neconvențional – de a înțelege și de a se raporta la lume. Figură reprezentativă a acestei tipologii umane, Giacomo Casanova a rămas în mentalul colectiv ca arhetip al Seducătorului. Născut într-un mediu sărac, va profita la maximum de abilitățile sale de relaționare socială, frecventând elitele și construindu-și tot felul de măști identitare:

„Casanova se pliază pe toate identitățile, este un adevărat cameleon. Avea această capacitate de a putea exercita orice meserie – preot, militar, violonist, bibliotecar, secretar de ambasadă, spion, cavaler – și de a-i seduce pe cei care-i puteau fi utili făcându-i să creadă că face parte din lumea lor. Astfel, el face mereu rost de scrisori de recomandare care îi sunt indispensabile când vrea să înceapă o nouă viață, să frecventeze o altă elită și să-și lase, din nou, viața în mâinile sorții"[2].

[1] Conceptul de „liminalitate", lansat de Arnold Van Gennep, a fost dezvoltat și consacrat de antropologul britanic Victor Turner în a doua jumătate a secolului XX. În studiul „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage" (1967), Turner pornește de la structura tripartită a riturilor de trecere identificată de Van Gennep (separare–prag–agregare), focalizându-se pe analiza etapei intermediare, în care *status*-ul indivizilor ce parcurg faza liminală a ritualului este unul ambiguu, indeterminat din punct de vedere al canonului social. Aflat într-o zonă de „falie" (*neither here nor there*) a comunității, individul autentic, deconectat de la rețeaua determinărilor sociale preexistente, este pregătit acum să acceadă la un nou statut, prin parcurgerea etapei de resocializare.

[2] Andreea Lupşor, „Istoria reală a adevăratului Casanova", articol disponibil la adresa web: http://www.historia.ro/exclusiv_web/actualitate/articol/istoria-reala-adevaratului-casanova.

Această versatilitate identitară a personajului, natura sa cameleonică, disponibilitatea pentru mască și travesti fac din celebrul curtezan prototipul omului liminal, care se sustrage oricărui demers taxonomic. În sprijinul acestei idei stă și evoluția spirituală a lui Casanova care, de-a lungul timpului, își va crea și o reputație de savant, de erudit om al Luminilor. Era un poliglot, cunoscând la perfecție limba elitelor vremii, franceza. Citea enorm, lecturile sale incluzând diverse domenii ale cunoașterii. A scris literatură, memorialistică, tratate științifice, eseuri politice și filozofice, pătrunzând în cele mai selecte cercuri intelectuale ale vremii.

Trecând în revistă o serie de fapte legate de personalitatea lui Casanova, Irina-Maria Manea reușește să surprindă exemplar identitatea proteică a „galantului aventurier“:

„Sinonim cu arta seducției, aventurierul venețian nu este doar o emblemă a erotismului, ci o personalitate surprinzătoare prin complexitatea trăsăturilor și prin diversitatea preocupărilor sale. Cultivator al unui hedonism rafinat, fire înflăcărată de pasiuni niciodată negate, căutător neobosit al farmecului vital, prin vocație sau lipsa ei, scriitor, cabalist, matematician, soldat, avocat, filozof, politician, diplomat, catolic, dansator, spion, Casanova este fără îndoială un personaj fascinant, plasat adânc în epoca pe care o oglindește, dar în același timp o depășește prin tentația absolută de a sfida convențiile și a trăi într-o perpetuă mistuire“[3].

Latura erudită a lui Casanova a fost una din „măștile“ personalității sale pe care posteritatea nu i-a îngăduit să o poarte, preferând-o pe cealaltă, mai savuroasă, a curtezanului. Prin romanul său, *Casanova în Boemia*, Andrei Codrescu și-a propus să reabiliteze, cu uneltele ficțiunii, imaginea marelui iluminist, sfărâmând stereotipiile de percepție și eliminând tensiunea contrariilor. După cum mărturisește cu umor într-o pagină de „Mulțumiri“ ce prefațează volumul, „Autorul este recunoscător, întâi de toate, lui Giacomo Casanova, care i s-a arătat pentru a-și apăra reputația de lucrarea lui Federico Fellini și alți aidoma lui nedrepți și ticăloși ucigași ai figurii sale“[4].

Într-un interviu acordat Florinei Pîrjol, scriitorul își dezvăluie opțiunea pentru celebrul personaj: „Am vrut să văd care era alternativa omului logic sau supracredincios al timpului nostru și l-am găsit în iluministul Casanova, personaj contradictoriu, care era, în același timp, și uman, și erudit, implicat în scris, în traducere și în poezie“[5].

Romanul lui Codrescu, somptuos prin construcția sa barocă, ne prezintă biografia ficționalizată a „celui mai faimos seducător din Europa“, Giacomo Casanova, autointitulat Cavaler de Seingalt, a cărui galanterie devenită iconică a obscurat în chip nedrept activitatea sa intelectuală și opera literară. Firul epic își înnoadă circular cele două capete cu scena funerariilor aventurierului venețian. În interiorul acestei bucle ia naștere o lume a poveștii, o Șeherezadă a sfârșitului de veac XVIII, cu o multitudine de narațiuni în ramă, cu picante secvențe erotice și sclipitoare comentarii pe teme religioase, filozofice, literare, politice sau sexuale.

În esență, romanul prezintă anii de senectute ai celebrului seducător, retras în provincia Boemia între zidurile castelului Dux, una din proprietățile Contelui de Waldstein, protectorul său. Eroul nostru primește găzduire în schimbul sarcinii de a cataloga vastul fond

[3] Irina-Maria Manea, „Câteva lucruri de știut despre seducătorul Casanova“, articol disponibil la adresa web: http://www.historia.ro/exclusiv_web/portret/articol/cateva-lucruri-stiut-seducatorul-casanova#.

[4] Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*, trad. de Ioana Avădani, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 7.

[5] Andrei Codrescu, „Voi îmi hrăniți spiritul“, interviu acordat Florinei Pîrjol, în *România literară*, nr. 16, 27 apr.-3 mai 2005.

de carte al bibliotecii castelului („aproximativ douăsprezece mii de cărți și manuscrise"). Îi va ține companie o slujnică inteligentă și seducătoare, pe nume Laura Brock (onomastica amintește de muza lui Petrarca), deținând în economia narativă rolul de *personaj reflector,* proiectându-se mental în evenimentele evocate de Cavaler (instanța auctorială o numește „tovarășa de aventuri a lui Casanova") și îndeplinind funcția de catalizator al memoriei povestitorului: „Știa că rolul ei este să-i urnească poveștile, să-i întrețină amintirile cu flacăra vie a interesului ei și să întruchipeze orice dulce iubire din trecut i s-ar fi perindat pe dinaintea ochilor minții".

Vorbind despre această relație ce se instituie între cele două personaje centrale ale cărții, Rodica Grigore sesizează un *pattern* narativ cu iz oriental:

„În orice caz, scenariul pare, cel puțin parțial, cunoscut: un personaj aflat sub amenințarea morții pe care o simte din ce în ce mai aproape se hotărăște să povestească diverse episoade din viața sa tocmai pentru că înțelege că în acest fel, *numai* în acest fel, poate învinge – dacă nu chiar moartea – atunci timpul, în orice caz, pentru că retrăirea întregii sale existențe prin intermediul scrisului este singura cale în stare a-i aduce lui Casanova fericirea atât de necesară supraviețuirii. Desigur, schema este cea din *O mie și una de nopți*. Evident, cu câteva modificări, inversări, mai precis. Astfel, în acest roman, nu Șeherezada e amenințată de moarte, ci dimpotrivă, tocmai Șahriar… Așadar, rolul de narator al poveștii e preluat de un bărbat, în timp ce ascultătoarea este o femeie care nu reprezintă, însă, în niciun caz, sursa primejdiei, ci dimpotrivă, speranța supraviețuirii"[6].

Laura, servitoarea dedată deopotrivă plăcerilor lecturii și cărnii, este martora – când pasională, când maternă – a perioadei *liminale* pe care seducătorul de altădată o traversează, narând, către prefigurata dispariție:

„Laura și-a așezat cu delicatețe fundul cărnos pe genunchiul Cavalerului, ascultând dacă plesnește osul, și a răsuflat ușurată când piciorul descărnat a rezistat. Casanova a răsucit-o ca să i se așeze mai bine în poală. Ea simți mirosul de pudră al perucii, scorțișoară și încă ceva, poate mirosul subtil al *morții* sau doar praful de pe cărți."[7] (*s.n.*).

Ca într-un joc de oglinzi, această *liminalitate biologică* (degradarea somatică) se reflectă în *liminalitatea identitară* a personajului (dată atât de condiția sa de exilat, cât și de firea sa nomadă, aventurieră[8]), care la rândul ei se proiectează specular în *liminalitatea socială* a sfârșitului de secol XVIII, (Revoluția franceză de la sfârșitul secolului XVIII, care marchează disoluția vechii ordini sociale – decăderea aristocrației, culminând cu abolirea monarhiei – și cristalizarea unei noi structuri: burghezia emergentă). Declinul lui Casanova se suprapune simbolic peste crepusculul unei lumi aristocrate *fin de siècle*, frivole și rafinate în același timp. Curtenia, manierele, „limbajul cavaleresc magnific, aproape dispărut" pe care îl etalează eroul în discuțiile sale cu Laura, sunt atributele unei clase sociale amenințate de

[6] Rodica Grigore, „*Casanova în Boemia* sau Tentația livresculuiˮ, recenzie disponibilă la adresa web: http://rodicagrigore.blogspot.ro/2010/05/andrei-codrescu-casanova-in-boemia.html.

[7] Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*, ed. cit., p. 13.

[8] Pentru erou, „călătoria" – una din cele mai tipice experiențe liminale – este un *modus vivendi* devenit adicție: „Călărind de voie, Casanova simți din nou prezent acel lucru care-i încălzea cel mai mult sufletul: libertatea de mișcare, de-a se îndrepta către un loc nou, de a cuceri lumi noi. Acest interstițiu dintre locul părăsit și destinație era zona în care se simțea cel mai bine. Avea nevoie de el ca de aer [...]. I se părea imposibil să conceapă o lume în care nu mai existau locuri noi, unde călătoria era la fel de plictisitoare și banală ca statul acasă." (p. 225).

extincție. Lumea care se profilează – sevitorii îndărătnici de la castel formând un eșantion reprezentativ – „nu mai are timp de frivolitățile amoroase, de rafinamentele culinare și deliciile estete, ci este o lume străbătută de idei «barbare», «fără maniere» și mai ales fără umor, marcată de revoluții care fac să cadă capete regești și proclamă calitatea tuturor de cetățeni egali“[9]. Încă din debutul cărții, Casanova se dovedește un „barometru“ fin al mutațiilor sociale la care asistă, reflectate în cuzina searbădă și deloc rafinată de la castelul Dux:

„– Bucătarul face parte pesemne din acea seminție de oameni născuți în Nord și înăcriți de Est pentru care mâncarea este ceva ce trebuie mai degrabă îndurat decât savurat, bombăni bătrânul, ca pentru sine, în franceză, o limbă pe care era sigur că servitoarea nu o înțelege.

Șunca era mult prea grasă și avea alături un morman de varză roșie murată, cu un cartof scofâlcit în vârf. Evident, nimic din ce avusese el în minte atunci când comandase. Ce avusese el în minte era un *prosciutto* subțire în jurul unor felii de pepene galben bine copt. Ah, deosebirea dintre ce avea în minte și ce avea lângă el era ca aceea dintre zi și noapte“[10].

Tot din registrul elementelor ce prefigurează lumea „nouă“ face parte și episodul în care, revenit la castel după o escapadă la Viena, unde asistă la încoronarea lui Leopold al II-lea, și un popas la un stabiliment de moravuri ușoare din Praga, Casanova descoperă intrigat dispariția de pe birou a unui capitol din manuscrisul memoriilor sale, *L'Histoire de ma vie*. După chemarea la ordine a fiecărui servitor prezent în cameră în absența lui, „o fată dolofană din Moravia începu să plângă și mărturisi că aruncase manuscrisul în foc deoarece crezuse că hârtia folosită era murdară, deci fără valoare“, argumentând în apărarea sa că a păstrat toate colile neîncepute. Reacția protagonistului îmbină amuzamentul cu perplexitatea în fața raționamentului „iluminist“ de extracție voltairiană[11] a bietei slujnice, arhetipul „omului nou“:

„Atâta prostie era greu de imaginat și Cavalerul fu cuprins de un hohot de râs amar în ciuda durerii reale, fizice pe care o simțea în inimă și stomac. Ăștia erau oamenii pentru care revoluționarii francezi voiau să desființeze clasele educate! Iată un reprezentant perfect! Casanova privi ființa umilită care plângea cu sughițuri și nu-și imagina cum o astfel de idioție putea fi luminată vreodată, cu toate eforturile a o sută de voltairieni. Poporul! Suna bine în teorie! Dar iată ce se întâmpla în fapt!“[12].

După cum remarcă Adina Dinițoiu în recenzia deja citată, „Cartea lui Andrei Codrescu se scaldă într-o infinită lumină crepusculară, ca un album de fotografii voalate de patina timpului, o melancolie *fin de siècle* plină de farmec și de amplă respirație“[13]. Într-adevăr, romanul reușește să surprindă excepțional acea atmosferă *vintage*, de epocă decadentă, aflată în pragul modernității burgheze. De altfel în *Epilog*, prin artificiul livresc al anacronismului, putem urmări traiectul personajului renăscut până aproape în contemporaneitate (în anul 1960, când „prima ediție integrală din *L'Histoire de ma vie* în franceză“ vede lumina tiparului). Astfel, Casanova, devenit anticar la Paris, este martorul evenimentelor socio-politice și

[9] Adina Dinițoiu, „Casanova, atât de sentimental“, în *Observator cultural*, nr. 18(275), 30 iun.-6 iul. 2005, p. 9.

[10] Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*, ed. cit., pp. 9-10.

[11] Ironia eroului la adresa lui Voltaire, celebrul său rival, este evidentă pe tot parcursul cărții.

[12] Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*, ed. cit., p. 227.

[13] Adina Dinițoiu, „Casanova, atât de sentimental“, în *rev. cit.*, p. 9.

culturale din prima jumătate a secolului XX, pe fundalul cărora aventura publicării *Memoriilor* sale pare să le depășească în amplitudine și intricație pe cele din paginile manuscrisului. În această perioadă, se intersectează cu marile figuri intelectuale ale epocii, precum Stendhal, Rimbaud, Verlaine, Apollinaire, Sartre ș.a. Cu această aducere în contemporaneitate a narațiunii – prin care autorul ne reamintește că marile spirite nu mor niciodată –, romanul lui Codrescu devine „o meditație «clasică» (a unui postmodern!) – prin intermediul unui personaj simptomatic – asupra evoluției sociale, politice și morale a lumii“[14].

În paginile finale ale cărții asistăm la un dialog savuros între Casanova *redivivus* și Jean-Paul Sartre despre „importanța relativă a doi oameni care fuseseră contemporani, Marchizul de Sade și Jaques Casanova. În viziunea lui Sartre, dintre cei doi, de Sade fusese vizionarul. Acesta anticipase mai bine revolta și ororile lumii moderne. Casanova, din contră, fusese un bărbat prea sentimental, prea dispus să uite și să ierte, prea complezent cu oamenii“[15]. Acest portret al eroului nostru, atribuit filozofului existențialist de către vocea auctorială, vine să reabiliteze imaginea unui om redus mult timp doar la statutul de aventurier frivol.

Cartea nu cade însă în păcatul de a demonstra cu orice preț și unilateral dimensiunea erudită a personajului său, fiind presărată cu scene erotice de foarte bună calitate. Memorabil este episodul „debutului în societate“ al unei păpuși mecanice numite Thalia, prin care autorul prefigurează revoluția modernă a industriei sexuale. Nu lipsesc orgiile, tabletele afrodiziace, scenele de erotism safic dintre Laura și Libussa (altă slujnică de la castel, mai tânără dar la fel de voluptoasă) sau ogarul mecanic botezat de către Casanova cu numele ilustrului său rival: Volaire. Referindu-se la dimensiunea erotică a cărții, Adina Dinițoiu face următoarele precizări:

„Pentru că apariția în românește a romanului lui A. Codrescu coincide cu aceea a ultimului roman al lui P. Bruckner (*Iubirea față de aproapele*), țin să remarc că erotismul decadent și voyeurist (Casanova nu face, de cele mai multe ori, decât să privească de pe margine) din romanul lui Codrescu este mult mai insinuant și mai pregnant decât acela explicit, aproape «tezist» de la Bruckner“[16].

În demersul autorului de ficționalizare a istoriei se înscrie și crearea unor scene cu un vădit caracter senzațional. De pildă, episodul în care Contele de Waldstein sosește la castel cu tigvele celor doi monarhi decapitați la revoluție (Ludovic al XVI-lea și soția sa, Maria Antoaneta), după ce, în prealabil, Casanova își exprimase admirația pentru un „cap de rege“. Ironia instanței auctoriale este evidentă, în cel mai pur stil postmodern.

Fie că evocă, în pasaje duios-lirice, Veneția natală („metresa încăpățânată“) care apune odată cu el, fie că se lasă sedus de farmecul poveștii într-o construcție barocă de secvențe narative, personajul central al cărții descoperă plăcerea aproape erotică de a-și depăna istoria propriei vieți, pe măsură ce o scrie: „dar Casanova mai este altceva – un arhetip al povestitorului, al celui care istorisește, o Șeherezadă masculină, fără pericolul tăierii capului, o Șeherezadă proteică și multiformă: «Singura afacere din lume este istorisirea de povești», conchide eroul lui Codrescu“[17].

[14] *Ibidem.*

[15] Andrei Codrescu, *Casanova în Boemia*, ed. cit., p. 354.

[16] *Ibidem.*

[17] Ruxandra Cesereanu, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *Steaua*, nr. 1-2, 2007.

Bibliografie

Cesereanu, Ruxandra, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *Steaua*, nr, 1-2, 2007.

Codrescu, Andrei, *Casanova în Boemia*, trad. de Ioana Avădani, Editura Polirom, Iași, 2005.

Codrescu, Andrei, „Voi îmi hrăniți spiritul“, interviu acordat Florinei Pîrjol, în *România literară*, nr. 16, 27 apr.-3 mai 2005.

Dinițoiu, Adina, „Casanova, atât de sentimental“, în *Observator cultural*, nr. 18(275), 30 iun.-6 iul. 2005.

Grigore, Rodica, „*Casanova în Boemia* sau Tentația livrescului“, recenzie disponibilă la adresa web: http://rodicagrigore.blogspot.ro/2010/05/andrei-codrescu-casanova-in-boemia.html.

Lupșor, Andreea, „Istoria reală a adevăratului Casanova“, articol disponibil la adresa web: http://www.historia.ro/exclusiv_web/actualitate/articol/istoria-reala-adevaratului-casanova.

Manea, Irina-Maria, „Câteva lucruri de știut despre seducătorul Casanova“, articol disponibil la adresa web: http://www.historia.ro/exclusiv_web/portret/articol/cateva-lucruri-stiut-seducatorul-casanova#.

Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage“, în *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1967.

Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, trad. din limba franceză de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Editura Polirom, Iași, 1996.

THE IMAGE OF THE TRANSYLVANIAN IDEOLOGY IN THE PAGES OF THE INTERWAR JOURNAL ABECEDAR

Nagy Imola Katalin, Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the study we wish to make a presentation of the way in which a Romanian weekly paper mirrored and reflected upon the issue of Transylvanianism. Emil Giurgiuca's and George Boldea's publication published numerous articles on the topic. Our aim is to analyse the extent to which these articles accepted or rejected this Transylvanian regional ideology.

Keywords: Transylvanianism, regional ideology, the cultural magazine Abecedar, intercultural communication, press in the interwar period

În epoca interbelică regionalismul, înţeles ca o problemă de autodefinire identitară şi nu atât ca o chestiune de evaluare estetică, a fost un fenomen destul de important nu doar în viaţa spirituală ardeleană, fie românească sau maghiară, ci şi la nivel european. În primele patru decenii ale secolului XX au apărut mai multe teorii regionale în Europa. (Neubauer-Pope, 2004, 5) În anii 20 a apărut teoria literaturii regionale *Landscaftstheorie* elaborată de August Sauer şi Iosef Nadler: această teorie viza variantele regionale ale literaturii naţionale, distingând în cadrul literaturii germane o ramură literară prusacă, săsească, austriacă etc. Cartea lui Nadler - *Literaturgeschichte der Deutschen Stamme und Landschaften* - a avut un impact important asupra elaborării altor teorii regionale, printre care cea a lui Al. Dima, teoria localismului creator. Aceleaşi orientări literare regionale sunt susţinute şi de *Heimatdichtung* - o mişcare literară conservatoare care favoriza tendinţele moderniste, ţintind abordarea vieţii rurale şi a spiritualităţii rurale germane nepervertite de modernism. Orientarea franceză *régionalisme* îşi propunea, de asemenea, reprezentarea vieţii de la ţară şi a sufletului ţărănesc tradiţional.

Marcel Cornis Pope (2004) dezvoltă, în capitolul *Crossing Geographic and Cultural Boundaries. Reinventing Literary Identities* din a lor *Istorie a literaturilor central-est europene*, ideea dinamicii foarte complexe care a redefinit şi repoziţionat şi extins în continuu hotarele culturilor literare ale regiunii. Literaturile Europei centrale şi de est au avut, în acest sens, un rol major în (re)inventarea regiunii, şi prin (re)imaginarea şi (re)configurarea identităţii ei. Producţia literară a zonei şi-a construit o reţea de comunităţi imaginate şi imaginative ale Europei Centrale, dându-le acestora coeziunea şi continuitatea care le-a lipsit în istorie. Tendinţele regionale ale demersurilor culturale sunt încercări de (re)găsire a acestei coeziuni şi a echilibrului. În ciuda puseelor de naţionalism de după primul război mondial, regionalismul a continuat să joace un rol centrifugal stăruitor în provincii ca Basarabia, Galiţia, Transilvania, Banat etc. Producţia literar-artistică în aceste zone a însemnat şi negocierea tensiunilor dintre naţionalism şi regionalism, influenţele metropolitane şi patriotismul local (Neubauer-Pope, 2004, 5). John Neubauer şi Marcel Cornis Pope subscriu la conceptul de *dynamic regionalism*, tratând Europa centrală şi de est atât ca un (multiplu) centru, cât şi ca o interfaţă între alte două regiuni majore ale Europei. Ei concep literaturile zonei ca nişte componente relaţionale mai degrabă decât ca nişte entităţi rivale, competitive, subliniind fluxul şi transferul de producţie culturală peste graniţe, fizice şi spirituale.

În contextul desfăşurării vieţii politice şi al creionării peisajului literar ardelean îşi face apariţia o ideologie aclamată orgolios pe de o parte şi combătută pe de altă parte, o ideologie cu mulţi adepţi şi tot atâţia inamici şi combatanţi. *Transilvanismul* - o atitudine deosebit de activă, în concluziile ei practice - a fost şi este şi azi conceput ca o ideologie regională a intelectualităţii maghiare ardelene. La început a semnificat conştiinţa maghiarilor ardeleni că pot trăi spiritualiceşte şi fără sprijinul oficial al statului ungar şi în afara graniţelor lui, în urma schimbărilor intervenite după anul 1918. Dacă tendinţele regionale apar în cultura literară ardeleană imediat după război - transilvanismul promovat de intelectualii maghiari fiind un astfel de impuls regional prin excelenţă -, către sfârşitul anilor 1920 apar tendinţe şi viziuni similare şi în viaţa spirituală şi intelectuală românească din Ardeal. Transilvanismul sau ardelenismul este, în fond, un *I statement*, un discurs identitar, un demers de autodefinire construit pe un set de idei şi sintagme cheie care nu sunt neapărat invenţii ardelene, ci sunt, multe dintre ele, constructe teoretice specifice discursurilor central sau est europene.

Transilvanismul derivă din determinarea spaţială a modului de gândire, din reciproca influenţare a conştiinţei şi mediului (aspect specific tuturor regionalismelor, inclusiv celei româneşti şi celei săseşti) (K. Lengyel, 2007, 219). Definirea conceptului de transilvanism literar a intrat şi în sfera de activitate a scriitorilor maghiari ai provinciei, începând cu activitatea scriitorilor grupaţi în Erdélyi Helikon (1926), cei mai importanţi fiind Áprily Lajos, Berde Mária, Kós Károly, Molter Károly ş.a. Gruparea helikonistă s-a constituit cu scopul declarat de a coagula interesele culturale, de a promova platforma *l'art pour l'art* şi ideologia transilvanismului. Kós Károly, Kuncz Aladár, Tabéry Géza şi alţii îşi exprimaseră de nenumărate ori convingerea că în Transilvania s-a închegat, de secole bune, o spiritualitate specific ardeleană care-şi are sursele în spaţiul şi peisajul geografic dat şi se fundamentează pe comuniunea foarte strânsă cu pământul, cu poporul, o spiritualitate care înseamnă „*găsirea unui echilibru inteligent între naţiuni, religii, viziuni, tradiţii populare, clase sociale şi interes de grup.*" (Kuncz, 1928)

Definiţia lui Ligeti Ernő arată astfel: „*transilvanismul este sentimentul vital al unui popor. Acest sentiment şi-a căutat apoi formele, relaţiile şi echilibrul.*" (Ligeti, 2004, 104) Definiţia lui Kuncz, în schimb, arată că „*dovada existenţei ideii transilvane este Transilvania însăşi şi ... popoarele ei, care pot convieţui alături, fără a renunţa la dragostea lor pentru specificităţile naţionale.*" (Kuncz, 1972, 246) Definiţia părintelui transilvanismului Kós Károly nu poate fi nici ea trecută cu vederea, el fiind cel mai consistent lider de opinie şi purtător de cuvânt al transilvanismului. El vedea unicitatea regiunii în varietate, în coabitarea a trei culturi, care au produs unele din cele mai interesante intersectări culturale: „*timp de o mie de ani un miracol s-a întâmplat pe teritoriul Transilvaniei, astfel că trei popoare şi trei culturi trăiesc împreună, păstrându-şi - pentru că şi-au putut păstra - personalitatea lor distinctă, dar căpătând totodată şi un caracter comun, diferite de culturile şi popoarele învecinate, înrudite sau nu.*" (Kós apud Pomogáts 2008, 463-465.)

Tamási Áron oferă, şi el, o definiţie mai mult poetică decât conceptuală, când afirmă că „*recunosc: nu pot defini într-un mod inteligibil acest concept, pot doar să-l aproximez şi să-l sugerez prin imagini. Poate că nici istoria nu a putut să dea o expresie clară acestui ceva, care pesemne nici nu este un concept, ci mai degrabă sens şi sentiment, chin şi destin, realitate şi mister. Sau, folosind cuvinte la modă, aş putea spune că transilvanismul este întâlnirea existenţelor mai multor etnii pe înălţimile destinului comun al umanităţii. Aşa văd eu transilvanismul.*" (Tamási Áron, *Azok a baloldali erdélyi titánok.* Az Erdélyi Helikon, a magyar nyelv közössége és a transylvanizmus, în *Brassói Lapok*, 1929, 4 martie, 4, apud Ritoók, 1979, .92-93) Nota comună a tuturor definiţiilor este accentul pus pe relaţia de determinare dintre *istoria transilvană*, *peisajul transilvan* şi *psihicul transilvan*. Ideea fundamentală de la care transilvanismul porneşte este acela că prin interacţiunea istoriei şi

geografiei specifice a Ardealului, s-a conturat un psihism aparte al locuitorilor acestui ţinut, psihism prin definiţie pătruns de asumarea principiilor libertăţii, convieţuirii şi toleranţei.

Ecoul transilvanismului în discursul cultural românesc este extrem de complex şi de nuanţat. În viaţa de zi cu zi, transilvaniştii împărtăşeau o reţea de convingeri, dintre care foarte multe erau comune cu cele ale colegilor de breaslă români. Conştiinţa şi ideologia naţională română a fost promovată mai întâi de Şcoala Ardeleană (Samuil Micu Klein, Petru Maior, Gh. Şincai), conştiinţa comunitară săsească s-a format prin scrierile lui August Ludwig Schlözer, Stefan Ludwig Roth şi Friedrich Teutsch. Bilingvismul şi multilingvismul erau o normă pentru central-europenii educaţi, cel puţin până spre mijlocul secolului XX. Cum majoritatea scriitorilor ardeleni vorbeau limba română şi maghiară deopotrivă, ei puteau avea acces direct la creaţia artistică şi cea publicistică a celorlalţi. Ideologia transilvanistă implica existenţa spiritului ardelean şi la scriitorii români şi saşi. În articolul *Az igazi erdélyi szellemiség/Adevărata spiritualitate ardeleană*[1] Kacsó Sándor atinge problema implicaţiilor politice ale transilvanismului, atunci când spune că acesta nu este un construct exclusiv cultural sau politic, ci este mai degrabă un tip de atitudine - practică sau spirituală - care poate fi adoptat atât în literatură, cât şi în politică. Transilvanismul este, în această accepţiune, un program de lucru şi un curent, neşansa căruia a fost tocmai mitizarea şi glorificarea excesivă. Rezultatul acestei proiectări în mit a fost catalogarea transilvanismului estetic drept regionalism minor şi a celui politic drept trădare. Kacsó atinge în acelaşi articol şi chestiunea originilor *transilvanismului românesc*. El aduce în discuţie Dieta ardeleană din 1863-64, unde, după părerea lui, românii au folosit argumentaţia şi discursul de tip transilvanist pentru a-şi servi cauza. Cum anume? Episcopul Şuluţiu vorbea acolo despre egalitatea tuturor naţiunilor, sugerând ca toate limbile vorbite în Ardeal să devină limbi obligatorii în şcolile de stat. Concluzia epsicopului „*–La urma urmei, multitudinea limbilor de la această Dietă reflectă Transilvania însăşi"* (Kacsó apud Pomogáts, 2008, 537-543) - faptul că Transilvania este prin definiţie plurilingvă - anunţă deja discursul transilvanist din anii 20. Un alt text în care chestiunea transilvanismului românesc transpare cu claritate este articolul de întâmpinare semnat de Kádár Imre (*Új román folyóirat Erdélyben*/*O revistă românească nouă în Ardeal*), în care autorul salută apariţia revistei *Darul Vremii*, apreciată ca prima încercare de promovare a transilvanismului cultural în cercurile intelectuale româneşti (Kádár 1930, 340-341). De asemenea, Kováts József (1930, 184-185.) scrie un alt articol în revista *Pászortűz*, unde vorbeşte de George Coşbuc şi de Şt. O. Iosif ca despre reprezentanţii transilvanismului literar românesc.

Problema transilvanismului a fost diferit percepută şi dezbătută în publicaţiile româneşti ale vremii. S-au născut studii consacrate problemei Transilvaniei sub semnătura lui D. Popovici, Ion Breazu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Ion Chinezu etc. Existenţa unui specific literar ardelean este o idee acceptată atât de literaţii români, cât şi de cei maghiari. „*Intelectualul ardelean*, scrie Bucur Tincu*, bazându-se pe tradiţie, serveşte societatea, cel izolat şi cel chinuit de dureri personale, cel snob şi înnoitor universal sau extravagant nu are ecou social. Caracteristica principală a intelectualului ardelean* este activismul şi dinamismul în formare continuă." (Todor, 1983, 306.)

Ion Chinezu formulează astfel în 1929: „*transilvanismul a fost ridicat la suprafaţă atunci când Ardealul şi-a întors faţa spre Bucureşti ... vom căuta să vedem dacă există în adevăr un transilvanism generator de artă, un suflet specific al acestei regiuni, o gândire ardeleană capabilă să se cristalizeze într-o formă literară proprie. Problema, astfel pusă, aparţine geografiei literare.*

[1] Text apărut în *Erdélyi Helikon*, 1938, 35-41, şi reprodus în Pomogáts Béla, 2008, 537-543.

Ei bine, un astfel de transilvanism există, a existat şi atunci când nu a fost băgat în seamă, după cum se poate lămuri şi în literatura românească un suflet moldovean, muntean, ardelean şi oltean. Nu este scriitor mai de seamă din Ardeal care să nu se fi rostit asupra acestui transilvanism, socotit de unii drept axa literaturii de aici... problema a ajuns să aibă o adevărată literatură, din care nu lipsesc, fireşte, nici exagerările unora, care merg până acolo că pot să descopere o mitologie secuiască, nici glasurile de tăgadă înverşunată ale L' art pour l'art-iştilor." (Chinezu, 1930, 15.) În volumul dedicat literaturii maghiare ardelene (teza lui de doctorat) criticul şi publicistul clujean rezumă consideraţiile sale asupra transilvanismului, definit ca un fenomen al literaturii maghiare din Transilvania, un concept de geografie literară: „*există o notă dominantă în această literatură ardeleană, o notă care să o deosebească de literatura din Ungaria? Întrebarea aceasta şi'au pus'o cu înfrigurare de atâtea ori ziarele şi revistele ardelene, şi din discuţiile ce s'au urmat în jurul acestei chestiuni, dicţionarul literar al vremii noastre s'a îmbogăţit de un cuvânt nou: Transilvanismul. I s'a atribuit acestui cuvânt putere magică, de a coordona toate năzuinţele ardelene ungureşti spre o ţintă unitară care, în timp ce-şi păstrează legăturile vechi cu viaţa intelectuală a Ungariei, are menirea să dezvolte un* spirit regional diferenţiat *de ritmul general al culturii ungureşti... Trecutul istoric al Ardealului, îndrumat în altă albie decât acela al Ungariei, a fost pus şi el la contribuţie pentru lămurirea transilvanismului. La influenţele exterioare, datorite mediului* geografic, *s'au adăugat elementele ce se desprind din cercetarea* istoriei. *S'a insistat asupra contactului secular cu Românii şi Saşii, asupra* multiplelor influenţe reciproce *rezultate din acest contact şi care încetul cu încetul au creiat o mentalitate specifică în care Românii, Saşii şi Ungurii îşi găsesc unele note comune. S'a accentuat de asemenea rolul istoric de* mediator *al Ardealului între două lumi,* între Apus şi Răsărit, *rol cu deosebire important începând cu penetraţia protestantismului... se pot desprinde câteva trăsături fundamentale ce caracterizează literatura maghiară ardeleană...* Un adânc sentiment al naturii, un amestec interesant de conservativism şi modernism, un spirit de eclectism nivelator şi un pronunţat caracter etic." (Chinezu, 1930, 14-19

După studierea unei părţi consistente din presa culturală interbelică (publicaţiile *Gând românesc, Provincia literară, Cele Trei Crişuri, Ţara noastră, Boabe de grâu, Pagini literare, Familia, Societatea de mîine, Revista Fundaţiilor Regale, Blajul* şi revista *Abecedar*-subiectul prezentului articol), una din concluziile care se desprind este că transilvanismul este combătut, criticat într-o bună parte a acestor articole, este abordat prin prisma unei critici constructive în alte scrieri, precum există şi texte care dovedesc înţelegere şi simpatie pentru fenomenul transilvanist. Se face o distincţie clară între transilvanismul ungurilor şi ardelenismul, transilvanismul sau regionalismul românilor. Ideea existenţei unui transilvanism transnaţional sau a unui spirit transilvan comun este rar acceptată în presa românească interbelică, dar ideea determinismului spaţial-geografic al spiritului -idee specifică tuturor regionalismelor - este acceptată în foarte multe cazuri.

Nu ideea transilvană se respinge, prin urmare, ci contaminarea ungurească a ideii transilvane; de aceea românii vor prefera termenul de *ardelenism* sau *localism*, pentru a se evita eventualele confuzii cu regionalismul ardelenesc maghiar. Această definiţie prin opoziţie trebuie însă judecată conform criteriilor acelui timp, fenomenul opoziţional fiind specific timpului şi regiunii Europei Centrale. Trebuie spus, că în ciuda acestei delimitări denominative, transilvanismul, ardelenismul şi localismul creator vor opera cu aceeaşi terminologie şi cu acelaşi sistem argumentativ, cu dublă înrădăcinare - geografică şi istorică.

În continuare vom încerca să surprindem reacţiile revistei *Abecedar* la ideologia transilvanistă. Revista *Abecedar* a apărut în 1933 la Brad, precedând cu puţin apariţia, la Cluj, a revistei *Gând românesc* şi a *Familiei* la Oradea. Revista a cunoscut 52 numere, în redacţie aflându-se Theodor Murăşanu, Emil Giurgiuca, George Boldea, Grigore Popa, Pavel Dan şi

Mihai Beniuc. Săptămânalul apărut sub îngrijirea lui Emil Giurgiuca şi al lui George Boldea s-a vrut, de la bun început, o revistă ardeleană, un *Abecedar pentru scriitorii Ardealului*, după cum sugerează un titlu din numărul 2 din 18 mai 1933. „*Ardealul dinainte de războiu a dat literaturii româneşti, la scurte etape, o contribuţie proprie de poezie înfrăgezită şi nouă plină de sevă autohtonă, uneori de un învăluit iredentism, totdeauna drapată de un farmec patriarhal. Valorile literare se vărsară peste Carpaţi absorbite de mirajul ţării, de unde strălucirea lor s'a răsfrânt în toate părţile, scăpărătoare, înlesnind contemplarea din tus-patru punctele de orizont. Slavici a deschis la Iaşi ferestrele către Ardeal, interesul şi simpatia pentru specificul transilvan fuseseră câştigate şi înlăturată repulsiunea, provenită dela artificiile acelui fals curent de latinizare. În ochii scriitorilor din familia Junimei, Ardealul începea să se cureţe de sgura cărturărească.*" (Giurgiuca- Boldea, mai 1933, 1-3) Se trec în revistă câteva nume de scriitori care reprezintă ardelenismul în literatură: solarul şi echilibratul clasic Coşbuc, candidul *făurar de rime* care a introdus în literatură tema dezrădăcinării - Şt. O. Iosif, O. Goga care a închegat formula ideii naţionale (aspect la care vom reveni). O idee interesantă care trebuie reţinută este aceea că, deşi Ardealul a produs mulţi literaţi, nu a oferit şi teren de afirmare pentru aceştia, ba mai mult, literatura produsă în Ardeal trebuia să fie diferită: „*dar ceeace interesează acum e constatarea că Ardealul n'a oferit un bun teren pentru nobila artă şi n'a reţinut pe cântăreţi. Să fie dintr'o repulsiune, contractată prin latinism, faţă de ce era clar,- din lipsa de zare largă a mediului intelectual, ori un efect al preocupărilor politice care cerea poeţilor un alt sunet, decât acela de mărgăritar, al lirei şi nu eulalii amăgitoare.*" (Giurgiuca- Boldea, mai 1933, 1-3) Nae Antonescu apreciază, în volumul *Reviste din Transilvania*, că „Titlul noului săptămânal dobândește caractere simbolice, *Abecedar, revistă literară*, devenind începutul unei puternice mișcări de descătușare a energiilor creatoate, literare și artistice din Transilvania, canalizându-le în direcția unei concepții realiste, cu puternice rădăcini în tradiție dar și cu ferestre larg deschise spre orientările veacului. Acțiunea disciplinată a grupului de colaboratori a început cu inventarul literar al unui secol de creație, un bilanț în care se recunosc valori reprezentative pentru opera respectivă, dar se constată și o situație precară, o lipsă de îndrumare a literaturii românești din Transilvania." (Antonescu, 2001, 92)

Textul semnat de Emil Popa, *Lacune*, din numărul 7 din 22 iunie 1933, reia ideea necesităţii unei reviste de calitate pentru a promova spiritul transilvan şi credinţa în apariţia unui scriitor pe măsură. „*Sufletul acesta de împrospătare de care va trebui să pulseze orice sat, nu va putea fi furnizat numai de capitală, din cauza centrismului ei exagerat, şi din cauza acelui mozaic spiritual de tendinţe încrucişate, ecou al curentelor din apus. De aceea va trebui să ne îndreptăm ochii şi spre alte cetăţi.*

Va trebui să spiritualizăm provinciile, săle redăm viaţa culturală din trecut... în această ipoteză Ardealul apare sărac. Dela Luceafărul lui Octavian Goga n'am mai avut o revistă de cultură care să îmbrăţişeze într'un mănunchi scrisul ardelean... Credem însă în apariţia unui scriitor care să dea viaţă unei reviste bune." (Popa, iunie 1933, 3) Scriitorilor şi intelectualilor de mâine, crede publicistul, le revine sarcina de a respiritualiza provinciile, în special Ardealul.

Într-un număr din iulie 1933, la sfârşitul revistei, în notele de final adunate sub titlul *Carnet*, apare un scurt text semnat de Emil Giurgiuca, care salută demersul revistei lui Ion Chinezu, care ar putea, după modelul helikoniştilor maghiari, să impună o instituţionalizare şi o organizare sistematică a vieţii literare româneşti din Transilvania. „*Una din multele lacune, în Ardeal, este lipsa de coeziune dintre scriitori. Unii se îneacă în apele politicii de partid, alţii umbresc în jurul lor de singurătate. Ar trebui zidită o cetate literară (revistă, editură) care să strângă laolaltă pe cei împrăştiaţi, aşa cum Ungurii dela noi au zidit un Helicon Transilvan (Erdélyi Helikon), masivă publicaţie literară, pe lângă care funcţionează o editură*

bogată şi de bun gust. Promovarea valorilor ar fi ajunsă şi, susţinută de un încălzit aparat de propagandă, interesul pentru cartea de literatură (de preţ) ar creşte, un bun care nu se poate schimba cu nici o altă conformaţie spirituală. – Se pare că d. Ion Chinezu, care la Cluj deţine cârma unei reviste, a înscris itinerarului său şi această ţintă. Surprinşi de toamnă cântăreţii noştri şi-ar avea scutul şi subt el un nou ritm de viaţă spirituală ar bate în inima Ardealului." (Giurgiuca, iulie 1933,7) Coagularea eforturilor de a da un suflu nou vieţii culturale din Ardeal ar putea fi soluţia salvatoare. Giurgiuca susţine, în repetate rânduri, „necesitatea grupării scriitorilor ardeleni în jurul unei reviste sau edituri, în scopul promovării valorilor şi al creşterii interesului pentru literatură." (Daisa, 1972, 21)

În acelaşi număr din iunie 1933, câteva rânduri mai jos, într-un text semnat de Teodor Murăşanu, ideea acestui nou curent de revigorare a vieţii literare ardelene reapare, de data asta autorul, care nu se semnează, oferă şi câteva nume: „*În noaptea de somn şi de cocleală a Ardealului scump pământ românesc, semnalizează tot mai multe focuri aprinse, să lumineze departe. E scrisul viguros al noilor heralzi... E noua promoţie de visători şi gânditori... O generaţie de pregătire şi răbdare îşi dăruie întâiele fructe... Ion Chinezu, Olimpiu Boitoş, Emil Cioran, Bucur Tincu, I. Breazu, E. Jebeleanu, D. Roşca etc. sub primatul lui Lucian Blaga şi Aron Cotruş.*" (Murăşanu, iulie 1933, 7)

În numărul dublu din 20-27 iulie 1933 Silviu Bardeş[2] publică, sub titlul *Carnet*, o ştire despre cea de-a opta reuniune a scriitorilor helikonişti la castelul lui Kemény János din Brâncoveneşti. Textul lui Bardeş e dovada faptului că exista un canal de comunicare între tabere şi că se ţinea cont de ceea ce se întâmplă în literatura proximă. Articolul e, de fapt, un raport destul de detaliat despre ceea ce s-a întâmplat acolo, despre ce se mai publică în literatura maghiară sau despre ce asociaţii mai apar. „*După cum se vede, scrie Bardeş, camarazii unguri, mici şi mari, desfăşoară o sgomotoasă activitate. Noi o privim cantitativ. Calitativ, rămâne să se aprecieze singuri. Cu vremea, poate, şi noi...*" (Bardeş, iulie 1933, 8). În articolul *Noul suflet al Ardealului* Grigore Popa oferă o descriere a vieţii spirituale din Ardeal, din care însă exclude regionalismul „*hotărnicit de ambiţii individuale, admirabil anacronism pentru ochiul abil al scrutătorului de realităţi actuale.*" (Popa, august 1933, 5-6)

Printre multele articole publicate în revistă există exemple numeroase de texte în care se pot identifica idei similare cu cele ale transilvaniştilor. Spre exemplu, în numărul dublu 19-20 din 21-28 septembrie 1933 apare un text semnat de către George Boldea, text referitor la scriitorul expatriat Peter Neagoe, din care transpare cu claritate convingerea autorului, că un pământ, un spaţiu geografic dă naştere unui specific al operelor literare care apar acolo: „*Opera scriitorului român Peter Neagoe al cărui nume s'anunţă din departe cu modestia unui clopoţel sunat de vânt, revărsată cu forţa unei ape în şghiabul limbei americane, păstrează, îmbujorată de vioiciunea temperamentului său valah, respiraţia caldă a pământului nostru întrupat în propria-i făptură.*" (Boldea, septemvrie 1933, 11)

În numărul 26-28 din 1933 apare articolul *„Transilvanism"* de Teodor Murăşanu[3]. Mai întâi se analizează termenul prin filieră saxonă, unde capătă semnificaţia de colaborare

[2] Teodor Murăşanu folosea şi pseudonimul de Silviu Bardeş, conform *Dicţionarului General al Literaturii Române*, 2005, p. 9.

[3] articol pe deplin analizat în *Pagini literare*, an II, 15 sept. 1935, no. 6-7, p. 191. în articolul *Fenomenul românesc din Ardeal.* Aici regionalismele creatoare nu sunt considerate altceva, decât feţele multiple ale aceleiaşi spiritualităţi etnice. Popa foloseşte metafora plantei, trunchiul căreia simbolizează spiritualitatea românească în genere, iar tulpinele ei sunt variaţiile regionale. Se citează o pagină întreagă dintr-un articol al lui T. Murăşanu din revista *Abecedar* (nr. 26-28 din 1933), intitulat „*Transilvanism*", care vine în sprijinul teoriei predestinării românilor ardeleni pentru transilvanism, transilvanism care se refuză, însă, celorlalţi. „*Există un transilvanism, un ardelenism, un particularism artistic? Aceasta e problema. Ce este Ardealul? Un pământ stăpânit de o mare de ţărani români. Printre ei înfipte câteva burguri medievale, locuite de saşi şi câteva insule de maghiari colonizaţi prin veacuri pentru calcule politico-economice... din întreg scrisul literaţilor minoritari e imposibil să nimereşti ceva viu, veritabil, ce să răspundă la viaţa şi lumea Ardealului. Nu pentru că n'ar fi artişti tot atât de mari ca scriitorii români, dar în scrisul lor nu te izbeşte freamătul unei mulţimi... minoritarii n'au o astfel de mulţime a satului şi a pământului... există un transilvanism în literatură şi artă, specific unguresc, specific saxon - există un transilvanism, sinteză a celor trei culturi, a celor trei popoare conlocuitoare? Nu există*"[3].

culturală. Saşii ardeleni sunt circumspecţi şi manieraţi, scrie Murăşanu, şi citează dintr-un articol al lui Zillich, apărut în *Gândirea* (anul XI, no. 9), când spune că pentru dânşii „*e un adevăr devenit banal, că prin crearea României Mari, nu s'au unit numai regiuni cu tradiţii istorice deosebite, dar că şi cercuri culturale, de structură eterogenă, întretaie acest teritoriu.*" (Murăşanu , noemvrie 1933, 9-11) În ceea ce priveşte cariera maghiară a termenului, acesta nu circula înainte de război, ba mai mult, Murăşanu aminteşte de acea hotărâre a unui ministru al educaţiei care a impus folosirea denumirii de *Platoul de Sud-est* în loc de denumirea *Ardeal*. „*Noi, Românii, în discuţiile literare şi politice, întotdeauna i-am zis ardelenism sau regionalism. Cuvântul transilvanism, deşi cu mai multă savoare de latinitate, scormonitor de îndreptăţite orgolii româneşti dincoace de Carpaţi, e o numire, care nu ne-a prea entuziasmat niciodată. Pentru Români e mai dulce cealaltă.*" (Murăşanu, noemvrie 1933, 9-11) Noţiunea de transilvanism, precizează Teodor Murăşanu, a fost pus în circulaţie de minoritari, şi deşi are, în mod evident un substrat politic, a pătruns şi a făcut carieră mai întâi în câmpul literaturii. „*Şi cu credulitatea lor, mulţi publicişti români hipergeneroşi, ar fi perseverat în alunecarea spre capcana abil întinsă, dacă d-l Albert Zathurecki ...n-ar fi avut imprudenţa să se grăbească cu un bilanţ al transilvanismului, demascând, involuntar, subînţelesurile urmărite de Maghiari. Trezirea la realitatea ciudată afost destul de penibilă pentru toţi publiciştii români, cari, înainte, îmbrăţişau cu simpatie discuţia unui transilvanism cultural literar. (Ne referim aici la ampla polemică literară din Patria, Curentul, Calendarul).*" (Murăşanu, noemvrie 1933, 9-11)

Teodor Murăşanu încearcă deci o circumscriere a termenului, nu în sensul lui politic promovat de minoritari, ci, spune el, în sensul lui literar. Astfel, transilvanismul este un „*regionalism literar, un specific etnic, acea floră particulară unei părţi de lume, bucată veritabilă de viaţă, care nu poate fi înăbuşită, care merită şi trebue eternizată în artă.*" (Murăşanu, noemvrie 1933, 9-11) Întrebarea fundamentală la care încearcă să găsească un răspuns este dacă există sau, dimpotrivă, nu există un transilvanism, un ardelenism artistic, literar. Ardealul este, crede publicistul, un pământ stăpânit de o mare de ţărani români, printre care se află câteva burguri săseşti şi câteva insule maghiare. Dacă se pune problema reprezentării artistice a Transilvaniei, a exprimării literare a specificului sufletesc, a spiritului ardelean, nu ţipătul între râs şi plâns al ungurilor îl poate exprima cel mai bine, nici gustul pentru privilegii medievale al saşilor. Dimpotrivă, apreciază Teodor Murăşanu, sufletul transilvan, spiritul ardelean se poate exprima numai prin scrisul artiştilor români. „*O massă compactă de oameni ai pământului, ai munţilor şi ai văilor, ai vremurilor bune şi rele, ai vânturilor şi al ploilor dintotdeauna..... Slavici, Coşbuc, Goga şi Agârbiceanu. Arta acestor scriitori nu este un moft al unor burghezi plictisiţi de confortul vieţii urbane. Scrisul lor e un bloc de viaţă autentică a lumii ardeleneşti. E clocotul de viaţă vulcanică a unei realităţi umane, care îşi caută respiraţia şi trăirea prin veacuri.... În scrisul acestora e, în adevăr un transilvanism viu, necăutat, necomandat. Din cărţile lor, în orice moment, în orice parte de lume, ai putea reconstrui viaţa autentică, marea şi singura realitate, care contează în geografia acestui colţ de pământ românesc.*

Din întreg scrisul literaţilor minoritari e imposibil să nimereşti ceva viu, veritabil, ce să răspundă la viaţa şi lumea Ardealului. Nu pentrucă n'ar fi artişti tot atît de mari ca scriitorii români, dar în scrisul lor nu te izbeşte freamătul unei mulţimi, suport sentimental la spatele scriitorului." (Murăşanu, noemvrie 1933, 9-11) Răspunsul la întrebare este categoric: un transilvanism transetnic nu există. „*Maghiarii ardeleni, în toate aspectele lor, n'au putut produce aici ceva diferenţiat de cultura general maghiară. Saşii rupţi de veacuri de massa germană... duc o viaţă alimentată mereu şi direct din marea cultură teutonă.*

În cultură, în limbă şi în obiceiuri, nici Românii ardeleni nu se prezintă cu ceva deosebit, cu ceva diferenţiat de marea massă românească.... în domeniul creaţiunilor literare însă scriitorilor români le-a succes să desprindă ceva distinct din marea realitate a acestui ţinut. Saşii şi Maghiarii conlocuitori nu cunosc şi nu înţeleg specificul fără egal al acestor artişti. Când vor ajunge să-l cunoască, eliberaţi de orice prejudiţii, vor fi de acord cu noi, că în Ardeal există numai transilvanismul literar românesc." (Murăşanu, noemvrie 1933, 9-11)

„Consemnarea principalelor probleme ale literaturii maghiare din Transilvania a fost o preocupare permanentă a revistei Abecedar. Se știe că scriitorii, artiștii și oamenii de cultură maghiară erau grupați în diverse societăți și asociații, aveau publicații și tipărituri variate, pe care revista le-a recenzat, cu multă bunăvoință. Comemorarea poetului Arany János a născut accente de simpatie poetului T. Murășanu (între altele și un virtuoz traducător din opera scriitorului maghiar), la fel s-a acordat atenție sporită poeziei lui Ady Endre, s-a comentat presa literară maghiară și s-a luat atitudine precisă, hotărâtă față de ascunsele intenții autonomiste ale doctrinei transilvanismului" scrie (Antonescu, 2001, 93-94), făcând referire directă la articolul *Transilvanism*[4] al lui T. Murășanu din Abecedar, 1933, nr. 26-28, p. 9-11.

Romul Demetrescu scrie în articolul *Renaştere*, că după toate aparenţele, Ardealul începe să dea măsura adevăratelor ei forţe creatoare. După generaţia antebelică şi după confesionalismul şi regionalismul explicabil dar perimat al generaţiei trecute, o nouă generaţie începe să se impună. „*Anii din nemijlocita depăşire a războiului au pregătit în şcolile româneşti ale Ardealului o generaţie de tineri în stare să-şi călăuzească sufletul la fulgerările unui ideal propriu... fapt este că tineretul ce se avântă la începutul noului deceniu, pe scara creaţiei este însufleţit de sbuciumul ce a frământat sângele poporului nostru cu vlaga pământului pe care trăeşte şi cu zările naturii sale pitoreşti.*" (Demetrescu, noemvrie 1933, 4-5.) În mod paradoxal, Romul Demetrescu nu aduce exemple de tineri scriitori impregnaţi de neliniştile spirituale şi orientate spre viitor, dar pentru ilustrarea literaturii perimate şi regionale din trecut, aduce ca exemplu, evident negativ, nuvelistica convenţională şi şablonieră a lui Slavici. „*Acest fel de literatură, crede publicistul, rămâne tot mai lipsită de interes, învăluită în cutele trecutului, care stăruie a-şi întuneca conturul şi a se pierde în amurgul istoriei.*" (Demetrescu, noemvrie 1933, 4-5)

În numărul 31-32 din 7 decembrie 1933 apare articolul *Puncte cardinale...*, semnat de Grigore Popa, devenit între timp, membru al redacţiei. Aici Popa vrea să ofere câteva consideraţii privitoare la fizionomia spirituală a Ardealului de ieri şi de azi. Înainte de Unire, singura atitudine posibilă pentru scriitorul ardelean era militantismul: acela de a-şi formula un crez şi de a milita pentru el. „*Scriitorul ardelean, când nu este profet sau desrădăcinat, este rapsod. Tristeţea personală este nuanţată totdeauna cu nostalgia satului, a vieţii patriarhale. Scriitorul ardelean este o săgeată, care indică, prin puncte revelatoare, drumul poporului său. Svâcnirile scrisului său au corespondenţe adânci în lumea celor mulţi. El este un crainic şi un pribeag.*" (Popa, decemvrie 1933, 1-3) Acest tip de atitudine a fost impus, ca o formulă compensatoare, de opresiunea sau dominaţia străină. Recursul la tradiţie, la trecut, la istorie şi la lumea satului nu e nimic altceva decât un proces de compensare: „*scriitorul împrumută trecutului şi neamului virtuozităţi, pe care amplificându-le prin eforturi originale, le restituie sub forma operelor de artă... trecutul apasă greu deasupra tuturor scriitorilor.*" (Popa, decemvrie 1933, 1-3) În ceea e priveşte prezentul, punctele cardinale de orientare nu sunt încă schiţate. Era regionalismului a apus, crede Popa, şi se impune „*ancorarea într-un cuprins mai larg, în apele marelui cântec panromânesc, cu puternice rezonanţe general-umane.*" (Popa, decemvrie 1933, 1-3) Ideea de bază a lui Popa este deci supremaţia centrului faţă de provincie, faţă de producţia artistică regională.

[4] Citat în mod eronat sub titlul de *Transilvania* de către Nae Antonescu, 2001, 96

În numărul 49-52 din 25 martie 1934 se fac referiri la numărul 1 (ianuarie)/1934 al revistei *Erdélyi Helikon*: „*organul literaturii maghiare ardelene oficiale, într-o ireproşabilă înfăţişare externă,* (care) *nu prea musteşte a transilvanismul al cărui difuzor ar vrea să fie.*" (Murășanu, martie 1934, 20) Se comentează reacţia lui Vita Zsigmond la articolul lui Murășanu *Transilvanismul* respectiv *Renaştere* de Romul Demetrescu. „*în care d-l Vita vede zorile unei noui generaţii române ardelene, care odată se va întâlni sufleteşte, în ceeace numesc d-lor transilvanism (eterna obsesie), cu idealurile spiritualităţii maghiare ardelene.*" (Murășanu, martie 1934, 20)

Nae Antonescu subliniază două merite ale revistei: depășirea mentalității sămănătoriste și „combaterea tuturor formelor de regionalism" (Antonescu, 2001, 92), citând cuvintele lui Grigore Popa din *Abecedar* (1933, nr. 13-14, pp. 1-2), „*Regionalismul hotârnicit de ambiții individuale, admirabil anacronsim pentru ochiul abil al scrutătorului de realități actuale, va lipsi din steaua fulgurantă a generației mele*". Un alt argument se citește, în opinia lui Antonescu, și din cuvintele lui Romul Demetrescu din articolul *Renaştere*, (apărut în Abecedar, 1933, nr. 29-30, p. 4.): „*Deosebit de generația trecută, a cărui confesionalism și regionalism explicabil, dar perimat, o țintuia de vremurile în care dezorientarea tineretului de astăzi din Transilvania își clarifică năzuințele în contemplarea dezinteresată a valorilor spirituale naționale. Chiar paginile acestui modest dar viguros Abecedar sunt o minunată dovadă pentru afirmația noastră*". Cu toate că, la nivel retoric și discursiv, revista se pronunță împotriva regionalismului și a transilvanismului, ideile cu care pornesc la drum și eforturile pe care le fac (enumerate de Antonescu, 2001, 93, precum revigorarea și reorganizarea vieții literare din Transilvania, promovarea spiritului critic obectiv, organizarea unei edituri sunt toate replici sau variante ale demersurilor transilvaniștilor maghiari grupați în jurul revistei Erdélyi Helikon: „promovând o critică obiectivă,... înțelegerea fenomenului literar european,... pentru scriitorii români se cere organizare și îndeosebi o editură, ... este elogiată activitatea lui Ilarie Chendi și râvna lui G. Bogdan-Duică de a descifra comorile literare și culturale ale Transilvaniei." (Antonescu, 2001, 93)

Interesant este, că deși autorii din *Abecedar* resping transilvanismul ca ideologie regională, acceptă și promovează, în mod paradoxal, câteva din ideile lor, în special cele legate de existența unui specific ardelean, idei legate de geografia literară[5] și trăsăturile care îl definesc pe scriitorul transilvan. Astfel, în articolul programatic *Abecedar pentru scriitorii Ardealului* (in Abecedar, 18 mai 1933, 1-3) George Boldea enumeră câteva nume reprezentative pentru categoria de scriitor român specific ardelean: Slavici, Coșbuc, Șt. O Iosif, Goga. „*Ardealul dianinte de războiu a dat literaturii românești, la scurte etape, o contribuție proprie de poezie înfrăgezită și nouă plină de sevă autohtonă, uneori de un învăluit iredentism, totdeauna drapată de un fermecător aer patriarhal. ... Slavici a deschis la Iași ferestrele către Ardeal. Interesul și simpatia pentru specificul transilvan fuseseră câștigate și înlăturată repulsiunea, provenită dela artificiile acelui fals curent de latinizare. În ochii scriitorilor din casa Junimei, Ardealul începea să se cureţe de sgura cărturărească. ... Prin Coșbuc, Ardealul dădea literaturii soare și clasic echilibru și nu știu ce proaspăt parfum de basm. Prin Iosif un suspin și o nouă temă: desrădăcinarea*." (Giurgiuca-Boldea, mai 1933, 1-3)

Cu toate că *Abecedar* s-a vrut de la bun început o revistă dedicată forţelor creatoare ale Ardealului, ideea transilvanismului este puternic percepută ca un *brand* maghiar, şi nu e promovată sub această denumire în articolele teoretice din revistă. Deşi Pomogáts Béla scrie, în volumul dedicat polemicii *Jelszó és míthosz* (Pomogáts, 2003, 26) că revista *Abecedar* a

[5] A se vedea *Abecedar*, 7 decembrie 1933, nr. 31-32 p. 10 , în care Grigore Popa vorbește de o geografie poetică, a propos de literatura specifică Nordului: *s-ar putea face, desigur, o geografie poetică. Nu descriind munți sau dealuri, văi tectonice sau ponoare. Ci înscriind corespondențele între paralele geografice și eul formator al poetului*

fost o revistă care simpatiza cu transilvanismul[6], putem afirma că publicaţia editată de Emil Giurgiuca şi George Boldea s-a vrut, într-adevăr, o revistă a Ardealului, a promovat spiritul ardelean în literatură, fără însă a pune un semn de egalitate între *ardelenism* şi *transilvanism*, tratând transilvanismul ca o ideologie culturală a intelectualilor maghiari, concurent al ardelenismului literar românesc.

Bibliografie

Antonescu, Nae, *Reviste din Transilvania*, Oradea, Biblioteca Revistei Familia, 2001.

Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*. Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj,1930.

K. Lengyel Zsolt, *A kompromisszum keresése,* Editura Pro-Print , Miercurea Ciuc, 2007.

Ligeti Ernő*, Súly alatt a pálma*, Miercurea Ciuc, Pallas-Akadémia, 2004, p. 104

Kuncz Aladár, *Erdély az én hazám*, în Kuncz Aladár *Tanulmányok, kritikák*, Bucureşti, Kriterion, 1973.

Neubauer, John - Cornis Pope, Marcel, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, vol II, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004.

Pomogáts Béla, *Magyar irodalom Erdélyben(1918-1944)*, Miercurea Ciuc, Pallas-Akadémia, 2008.

Ritoók János, *Kettős tükör. A magyar-szász együttélés múltjából és a két világháború közötti irodalmi kapcsolatok történetéből*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1979.

Todor, Avram P., *Confluenţe literare româno-maghiare*. *Eseuri*, Îngrijirea ediţiei, note şi prefaţă de Dávid Gyula, Editura Kriterion, Bucureşti, 1983.

**Abecedar. Indice bibliografic* întocmit de Dona Daisa, Biblioteca Academiei RSR, filiala Cluj, serviciul de documentare şi bibliografie, Cluj, 1972, p. 21.

**Jelszó és mítosz*, antologie şi studiu introductiv de Pomogáts Béla, Editura Mentor, Târgu-Mureş, 2003.

Articole

Bardeş, Silviu (Teodor Murășanu), Carnet, in *Abecedar*, joi 20-27 iulie 1933, Anul I, no. 11-12, p.8.

Boldea, George, *Abecedar*, joi 21-28 septemvrie 1933, Anul I, no. 19-20, p. 11.

Demetrescu, Romul, *Renaştere* in *Abecedar*, joi 23 noemvrie 1933, Anul I, no. 29-30, pp. 4-5.

Giurgiuca, Emil - Boldea, George, *Abecedar pentru scriitorii Ardealului, in Abecedar*, joi 18 mai 1933, Anul I, no. 2, pp.1-3.

Giurgiuca, Emil, *Carnet, in Abecedar*, joi 6-13 iulie 1933, Anul I, no. 9-10, p.7.

Kuncz Aladár: *Az erdélyi gondolat Erdély magyar irodalmában*, in *Nyugat*, 1928.

Kádár Imre ,*Új román folyóirat Erdélyben,* in *Erdélyi Helikon*, nr. 4 , aprilie 1930, pp. 340-341.

Kováts József, *Legújabb erdélyi román líra*, in *Pásztortűz*, nr. 8, aprilie 1930, pp. 184-185.

[6] *a fiatal nemzedéket tömörítő Abecedar című folyóirat például erősen rokonszenvezett a transzilvanista ideálokkal*

Murăşanu, Teodor, *Erdélyi Helikon*, in *Abecedar*, joi 25 martie 1934, Anul I, no. 49-52, p. 20.

Murăşanu, Teodor, Carnet in *Abecedar*, joi 6-13 iulie 1933, Anul I, no. 9-10, p.7.

Murăşanu, Teodor, *„Transilvanism”* in *Abecedar*, joi 9 noemvrie 1933, Anul I, no. 26-28, pp. 9-11.

Popa, Emil, *Lacune* in *Abecedar*, joi 22 iunie 1933, Anul I, no. , p.3.

Popa, Grigore, *Noul suflet al Ardealului* in *Abecedar*, joi 3-10 august 1933, Anul I, no. 13-14, pp. 5-6.

Popa, Grigore, *Puncte cardinale...* in *Abecedar*, joi 7decemvrie 1933, Anul I, no. 31-32, pp. 1-3.

NEW READINGS OF OLD TEXTS: ANGELA CARTER'S FAIRY-TALES

Delia-Maria Radu, Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: For the British writer Angela Carter, folklore makes real life more exciting and is much easier to infiltrate with different kinds of consciousness. Like putting new wine in old bottles, as she had somewhere put it, Carter enjoyed playing with texts and re-writing, treating European literature as a kind of folklore. Her stories in the volume "The Bloody Chamber" are the result of her belief that reading is just as creative an activity as writing, so most intellectual development depends upon new reading of old texts.

Keywords: Angela Carter, British, re-writing, fairy-tales, Gothic

Meant for children, traditional fairy-tales always deal with the problems people could be faced with, and provide ways of overcoming them. At an age when they tried to understand themselves and to give meaning to their surrounding world, children were given moral education by the examples contained in these tales. Along time, the tales became more and more refined, gaining other meanings, addressing both children as well as adults. Initially a part of folklore, they penetrated literature as one of its sources of inspiration, being adapted not only by the Romantics, but also by contemporary writers.

The Bloody Chamber and Other Adult Fairy-Tales, a collection of stories published in 1979 by the British writer Angela Carter and rewarded with Cheltenham Festival literary prize, rewrites the tradition, adapting fairy-tales to the 20th century atmosphere. Angela Carter was attracted to fairy-tales because they use imagination to reinterpret daily experience. She keeps the essential of the tales she tackles, but changes details, shifts the perspective, or creates a different atmosphere.

"I don't mind being called a spell-binder. Telling stories is a perfectly honourable thing to do. […] I do find the imagery of fairy tales very seductive and capable of innumerable interpretations", confessed Angela Carter in an interview (see Haffenden, 1985:82-83). Her intention was to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories (Haffenden, 1985:84). She was also inspired by the fact that Italo Calvino had started his career by writing a fairy tale book which had a transformational effect on his subsequent writings. But Carter credits Jose Luis Borges as a more important influence in her stories than the traditional fairy-tales she enjoys retelling in her own fashion.

Carter gives prominence to her version of Bluebeard's tale by making it the title story of her collection. There may have well been a historical Bluebeard (see Duncker, 1986:232). One of the possibilities is Comorre the Cursed, a native of Brittany, who lived in AD 500. He was given to murdering his wives as soon as they were pregnant, and supposedly decapitated the last one.

In Carter's version, the traditional interaction between the powerful, sadistic husband and his innocent, curious bride is retained, although translated into the settings of rich French

twentieth-century life, so that Bluebeard has a deliciously romantic castle in Brittany, provided with a telephone on which he can call his stockbroker.

Carter's story is given a new twist by using the virgin bride's narratorial voice, rather than using the objective third-person narrative. Daphne du Maurier's *Rebecca* and the French writer Colette's biography *Mes apprentissages* have also been seen as influences on this modern version of Bluebeard's story (see Isabel Armstrong's considerations, 1992). It begins with the image of the young bride, sleepless during the long journey by train, a train taking her away from everything known before, from her previous life, and which "*bore me through the night, away from Paris, away from childhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage*." (Carter, 1993:1)

Angela Carter seems to consider trains as fatidic elements breaking-off with a familiar, cosy world of the past and taking the characters into a cold, hostile, and most often dangerous future. We see that, for instance, in the novel *The Magic Toyshop*, where Melanie, the heroine, sees the train as "*a kind of purgatory, a waiting time, between the known and completed past, and the unguessable future which had not yet begun*." (Carter, 1992:32) The train is the symbol of the destiny that takes away the characters; it is linked to a physical evolution, a progression towards a new life.

Although Perrault's tale is well-known, so the outcome shouldn't be a surprise for the readers, Angela Carter carefully drops premonitory clues along her story, which help us foresee the the bride's destiny. She suggests that the husband has a darker side, something to hide covered by a mask-like face. Although he is much older than the bride, "*his strange, heavy, almost waxen face was not lined by experience. Rather experience seemed to have washed it perfectly smooth… And sometimes that face, with eyes that always disturbed me by their absolute absence of light, seemed to me like a mask, as if his real face, the face that truly reflected all the life he had led in the world before he met me… lay underneath this mask. Or else, elsewhere… in, perhaps, that castle to which the train now took us*." (Carter, 1993:3)

The night before they got married he had taken her and her mother to the Opera, to see Tristan, and she was wearing his wedding gift "*clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinary precious slit throat… the flashing crimson jewels… bright as arterial blood.*" (Carter, 1993:6) As the choker of rubies foreshadows, later on, to punish her for her curiosity, he will try to decapitate her. The same idea is suggested by another image, in the way she sees him in the dark, during their night journey by train: "*I could see his white, broad face as if it were hovering, disembodied, above the sheets, illuminated from below like a grotesque carnival head*." (Carter, 1993:7)

His castle is a strange place, "*at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves*" (Carter, 1993:8), like the castles in the fairy-tales which give the impression of belonging to other, imaginary realms. In its library, the first books she lays her eyes upon are meaningfully entitled *The Initiation*, *The Key of Mysteries*, *The Secret of Pandora's Box*, and even the title of the paintings hanging on the walls are significant: *Sacrificial Victim*, *The Foolish Virgins*, *Out of the Night We Come*, *Into the Night We Go*.

Before their wedding night, he asks her to wear her choker and twines her hair into a rope, lifting it off her shoulders. He kisses the rubies before kissing her, like in a kind of strange, mysterious ritual known only by him, and she is to remain that way, not allowed to take off the ruby choker or undo her hair. Then, the story goes on as we know it. The next day, he tells his wife he has to go away, and hands her the bunch of keys which unlocks every door in the castle. A single key remains unaccounted for, and he seems to hesitate whether to give it to her, as well, or not, raising her curiosity. It is not the key to his heart, he answers her

question, "*rather the key to my enfer [...] it is the key to a little room at the foot of the west tower, behind the still-room, at the end of a dark little corridor full of horrid cobwebs... It is only a private study, a hideaway, a 'den'.*" (Carter, 1993:18) While saying these words he seems to bear the burden of a terrible, haunting secret, being torn between his duty to protect himself and his awful secret, and his inner hope that someone might eventually discover the truth and find a way to release him from the spell.

After receiving such precise and detailed directions, who could resist the temptation of going to the forbidden room? Anyway, with her husband gone away so soon, the young lady has nothing better to do; the house is being taken care of by the housekeeper, and she can't spend her time unpacking, as a maid has already unpacked her trunks. What else to do, then? Alone in her room, bored, with the bunch of keys in her hand, she hopes to find something interesting to do, as well as something else, more important: "*I was determined, now, to search them all for evidence of my husband's true nature... Perhaps I might find his real self in his den.*" (Carter, 1993:25)

She begins by searching his office, an extremely impersonal room, which raises her suspicions that there must be a great deal to conceal if he takes such pains to hide it. Then she heads for the forbidden room. Just like he indicated, it is at the end of a long corridor, along the walls of which were hung heavy, Venetian tapestries with mythological subjects, full of swords and immolated horses. To her surprise, she discovers that it is her mother's brave spirit that she has inherited and that drives her forward in her quest, along this creepy corridor.

The secret den she wasn't supposed to enter turns out to be a torture chamber, full of funerary urns, bowls of incense, instruments of mutilation, with a catafalque in its centre. She remembers her feelings each time she struck a match to light the candles around the catafalque and see its occupant more closely: "*it seemed a garment of that innocence of mine... fell away from me*" (Carter, 1993:27), a very suggestive image for her progressive initiation in the horrible secret of the house. Just like in Perrault's tale, all his former wives are hidden there, and the frightful thought that she was meant, in her turn, to join them, added to this horrible scene, makes her drop the key into a pool of blood – blood that she will not be able to scrub away, however hard she tries, just as she will never be able to forget what she has found out.

In the French oral version of Bluebeard's tale, entitled *Le Père Jacques*, there is an old man locked in the castle tower who reveals her things about her husband. In Carter's version, the place of this old man is taken by a blind piano tuner, Jean-Yves, her single ally and comfort during the short period before her husband's 'return', although what he reveals her is not very encouraging. Her husband's lust for blood appears to be hereditary, as one of his ancestors used to hunt young girls on the mainland with dogs, as though they were foxes.

Bluebeard soon returns, and she has to face him. When he asks for his keys, she goes to fetch them, praying "*to God his eyes would fail him, that he might be struck blind.*" (Carter, 1993:36) The same image appears again the moment he has the proof of her disobedience: "*he raised his head and stared at me with his blind, shuttered eyes...*" (Carter, 1993:36). Had he been blind, he could not see the proof of her disobey, and this recurrent image of blindness may be the clue for the reader that, eventually, after she escapes Bluebeard's terrible 'punishment', it will be Jean-Yves whom she chooses as partner, Jean-Yves, the blind piano-tuner who is not able to see the mark of her sin, magically transferred from the stained key to her forehead: "*No paint nor powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead; I am glad he cannot see it – not for fear of his revulsion, since I know he sees me clearly with his heart – but because it spares my shame.*" (Carter, 1993:44)

When Perrault wrote down the orally transmitted fairy-tale, he changed some elements to make it more suitable for bourgeois children. He wanted to convey patriarchal values through 'his' fairy-tales. However, Carter focuses on two periods of time simultaneously: the time of patriarchy, and the time in which patriarchy is disappearing. She does this by placing women in the center of her stories.

Countess Nosferatu, the main character of the short story *The Lady of the House of Love*, is both the Sleeping Beauty and the Vampire Queen, plus the voracious witch of *Hansel and Gretel*. Carter gives us a typical description of what a genuine last descendant of Vlad the Impaler is thought to be: naturally, she inhabits a dilapidated, gloomy castle, with endless corridors, up-winding staircases, and galleries where the painted eyes of family portraits briefly flicker as one passes, a castle haunted by an army of shadows, in which she spends her days lying in an open coffin.

Like Bluebeard's castle, she is somewhere in-between, not belonging to a definite realm: "*She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man's land between life and death, sleeping and waking, behind the hedge of spiked flowers, Nosferatu's sanguinary rosebud*." (Carter, 1993:124)

Yet, surprisingly, this vampire does not like the kind of life she leads: "in her dreams she would like to be human; but she does not know if that is possible" as she bears the burden of a hereditary vampirism it would be useless to fight. The young British officer who arrives one day, after visiting friends in Vienna and deciding to explore 'the little-known uplands of Romania' is described as having a fundamental disbelief in what he sees before him (somehow reminding us of Walser, the journalist who falls under Fevvers' spell in *Night at the Circus*, one of Carter's later novels), a rational being who travels by bicycle "in the land of vampires" and sees the funny side of it. He breaks the spell by kissing the countess' wounded hand and, thus, having a taste of her blood.

The symbol of the rose appears twice in the story: the roses which surround the castle (like in the fairy-tale of the *Sleeping Beauty*), "thickets bristling with thorns", with a heavy scent inducing a sensuous vertigo, an abundance of roses reminding us of the funereal lilies present in the Bluebeard's story, *The Bloody Chamber*. When Countess Nosferatu dies, the only thing the young officer takes away with him is her rose. If we consider the rose as a symbol of regeneration (from ancient times, people used to put roses on tombs by virtue of this very symbol), then we may see this withered rose – which regains all its former bloom and elasticity (when he puts it in water in his quarters, in Britain) – as a reembodiment of the Countess' spirit, who avenges herself, even after her death. This might be one way of explaining the abrupt ending of the story: next day his regiments embarks for France, meaning he is sent to fight and die in the war, as a punishment of the rose.

According to Patricia Duncker, "in fact, what the Countess longs for is the grand finale of all 'snuff' movies, in which the woman is sexually used and ritually killed, the oldest cliché of them all, sex and death. Only in death does she pass into womanhood, and the handsome British cyclist passes out of the innocent security of fairy-tale into the terror of history and the trenches of the First World War." (Duncker, 1986:232)

The sad, gloomy atmosphere of the story is, at times, enlivened by ironic, mocking passages, as, for instance, Carter's digressions about the officer's means of transport on his trip round the Carpathians: "*To ride a bicycle*", writes Carter, "*is in itself some protection against superstitious fears, since the bicycle is the product of pure reason applied to motion. Geometry at the service of man! Give me two spheres and a straight line and I will show you how far I can take them. Voltaire himself might have invented the bicycle, since it contributes so much to man's welfare and nothing at all to his bane. Beneficial to the health, it emits no*

harmful fumes and permits only the most decorous speeds" (Carter, 1993:117), or the officer's plans concerning the Countess: "*We shall take her to Zürich, to a clinic: she will be treated for nervous hysteria. Then to an eye specialist, for her photophobia, and to a dentist to put her teeth into a better shape. Any competent manicurist will deal with her claws. We shall turn her into the lovely girl she is; I shall cure her of all these nightmares*." (Carter, 1993:129)

This is how a rational, twentieth-century young person might deal with such a weird thing as a vampire. Even the title of the story could be explained from a twentieth century mind's perspective. Seeing her macabre bedroom, the British soldier remembers his colonel, who had once advised him to go to a brothel in Paris where, apparently, the biggest attraction was a lugubrious bedroom full of the perfumes of an embalming parlour, where a naked girl would lay on a coffin, and give pleasure to her customers. Seen through the eyes of the character belonging to a different century, the grotesque background, the cobwebs, the worm-eaten beams, the ill-lit rooms, and even the girl's ceremonial, seem all cheap, vulgar, suited only for a brothel.

"*Yet I do believe she scarcely know what she is doing*" (Carter, 1993:127). Every one of her gestures is seen and commented in a mocking-pitiful tone by the officer's inner voice, which sometimes mingle with hers. In fact, the entire narrative is a mixture of expressed and hidden thoughts. A perfect host at the beginning, Countess Nosferatu gradually loses her self-composure, hurrying to get what used to be the final stage of the passers-by's visit: the bedroom.

She continually studies the officer, torn between her lust for blood and her need to feed and her inexpected attraction to him, her hope of finding a little love and compassion. Thus, incantations like "*Suivez-moi. Je vous attendais. Vous serez ma proie*." (Carter, 1993:125) alternate with thoughts such as: "*I don't mean to hurt you [...] I've always been ready for you; I've been waiting for you in my wedding dress, why have you delayed for so long?... It will all be over very quickly*." Carter, 1993:124) Still, heredity, her ancestors' voices, are stronger than her, and it is only by chance that the young British officer doesn't share the others' fate. Only by chance does he exorcise the vampire and break the evil spell forever.

The Werewolf is Angela Carter's re-imagining of Perrault's *Little Red Riding Hood*. From the late Middle Age onwards, oral versions of the story circulated in France. Charles Perrault based his *Petit Chaperon Rouge* on this oral tradition, adapting the folktale to convey social manners to children of the bourgeois class. This changes of purpose and public belongs to the general tendency in Europe from the end of the seventeenth century onwards, which Jack Zipes calls "the literary 'bourgeoisification' of the oral folk tale". According to Zipes, Charles Perrault turns the brave girl, who is perfectly capable of defending her life and chastity, into a helpless and even stupid bourgeois type. (Zipes, 1983:26)

In 1812, the bourgeoisification of the precious little girl reaches its appex in the brothers Grimm's version. Little Red Cap brings her grandmother neither bread and milk, like her orally transmitted ancestor, nor biscuits and butter, but a piece of cake and a bottle of wine. Importantly, the girl and her grandmother are freed from the belly of the big, bad wolf by the big, brave hunter.

In *The Werewolf*, Angela Carter unites the bad woolf and the good grandmother in the character of the werewolf, making us question grandmother's goodness. Why does the grandmother have to die? The answer is obvious: to enable the girl to take her place, i.e. to sleep "in granny's bed" and prosper. The Werewolf is, then, a story about elderly people who refuse to follow the natural cycle of life, and who deny their offspring to succeed them (Zipes,

1983:27). Jack Zipes goes on saying that this aspect of the story becomes more clear if we look at the oral version, in which the wherewolf asks the girl whether she is taking the path of needles or the path of pins, which refer to the needlework apprenticeship young peasants girls underwent in certain regions of France, and which designated their arrival at puberty, when "the girl proves that she is mature and strong enough to replace the grandmother" (Zipes, 1983:28).

Angela Carter reintroduced this aspect of the story as consciously as Perrault omitted it. The later aimed at postponing the girls' adulthood, describing the misadventure of a girl who wants to enter adulthood too easily: she is eaten by a wolf and causes her grandmother to go through the same fate. Carter revives the original version in a celebration of a girl passing into adulthood, taking her fate into her own hands and replacing her grandmother. Carter even takes the title of her story from the original folk-tale, as it is not about a wolf, but about a werewolf.

The twentieth-century Little Red Riding Hood is only referred to as a 'child', who lives in a northern country with cold weather and wild beasts in the forests. The people there lead a hard life, and still believe in old superstitions. In such rough conditions, children grow accustomed, from an early age, to dealing with hardships and managing by themselves in various situations. That is why Carter's heroine leaves for her grandmother's house not only with some oat cakes and a little pot of butter, but also with her father's hunting knife to defend herself against bears or starving wolves, a knife she will not hesitate to use when attacked by a wolf, whose right forepaw she slashes off.

Carter's tales rarely rewrite one story only. *The Werewolf*, for instance, also contains elements alluding to cruelty and mutilation, usually present in the Bluebeard-type stories. The girl takes away the wolf's paw, which in her granny's house proves to be, in fact, a human hand: "*chopped off at the wrist, a hand toughened with work and freckled with old age. There was a wedding ring on the third finger and a wart on the index finger. By the wart she knew it for her grandmother's hand*" (Carter, 1993:132), which explains why her grandmother had a fever and had fallen into a fretful sleep, moaning and shaking. Pulling the sheet, the girl sees that her granny was, indeed, missing a hand.

The following scene, in which the bad, split-personality grandmother is punished, is linked, in a circular motion, to the beginning of the story, which presented the punishment of the witches: "*The child crossed herself and cried out so loud that the neighbours heard her and came rushing in. They knew the wart on the hand at once for a witch's nipple; they drove the old woman, in her shift as she was, out into the snow with sticks, beating her old carcass as far as the edge of the forest, and pelted her with stones until she fell down dead*." (Carter, 1993:133)

The end of the tale leaves us convinced that the brave, innocent girl will live happily ever after, as we are told that "Now the child lived in her grandmother's house; she prospered" (Carter, 1993:133). Yet, we can not help wondering whether, after taking her grandmother's place, she will not become, in her turn, another werewolf.

The story of *The Little Red Riding Hood* was also the starting point for Carter's *The Company of Wolves*, which was later transformed into a film. John Haffenden begins by saying that "Bruno Bettelheim disliked Charles Perrault's version of the story, in which the wolf gobbles the girl, because it points to a specific moral lesson – you get what you deserve if you stray from the path and give in to seduction. He prefers the later Grimm version, in which a hunter finally rescues the girl and her grandmother from the belly of the wolf", only to conclude that Carter's version in *The Bloody Chamber* respected the oral version in which the girl is not scared and lies down with the wolf. (Haffenden, 1985:83)

"I enjoy writing fiction", Carter confessed in interviews, "and I set myself a number of tasks each time I write a story. [...] I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode" (Carter, 1983:69) to break fiction's conventional borders, and to point towards new possibilities.

References:

Armstrong, Isabel (ed.). (1992). *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*. Routledge, London and New York.

Carter, Angela. (1983). *Notes from the Front Line*, in Michele Wandor (ed.). *On Gender and Writing*. Pandora Press, London.

Carter, Angela. (1993). *The Bloody Chamber and Other Stories*. Penguin Books, New York.

Carter, Angela. (1992). *The Magic Toyshop*. Virago Press Ltd., London.

Duncker, Patricia. (1986). *Re-imagining the Fairy-Tales: Angela Carter's Bloody Chambers*, in P. Humm, P. Stigant, P. Widdowson (eds.), *Popular Fictions. Essays in Literature and History*. Methuen, London.

Haffenden, John. (1985). *Novelists in Interview*. Methuen, London.

Zipes, Jack. (1983). *Fairy-Tales and the Art of Subversion*. Heinemann, London.

PERCEVAL-LECTEUR VERSUS *LE GRAAL-TEXTE (JULIEN GRACQ)*

Simona Jisa, Assist. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The play entitled The Fisher King, published by Julien Gracq in 1948, brings again to the readers' attention a famous fragment from that „matière de Bretagne", source of several legends. Our analysis proposes to choose from the multitude of The Holy Grail's meanings an aesthetic one, transposing Knight Perceval in the situation of the reader and of the risk implied when asking the correct question, fact that would have brought the enlightenment of The Holy Grail's mystery, now turned into a text allegory. "The Fisher King" illustrates, in this transposition, the author's figure, to whom, a unique and correct answer to an essential question, would bring the "cure" from the illness that defines and individualizes him. The Fisher King's reflections and discussions make him a competent exegete that chooses to perpetuate the Grail-text mystery, without exhausting its ultimate meaning.

Keywords: text, reading, interpretation, Gracq, The Holy Grail

	Premier veilleur	*Voix du premier veilleur*
	Espérance dans le Sauveur!	Esperance dans le Sauveur!
Deuxième veilleur	*Voix de second veilleur*	
Délivrance à Montsalvage !	Rédemption à Montsalvage !	
(I^{e} acte)	(IV^{e} acte)	

Argument

La pièce de théâtre *Le roi pêcheur*, écrite par Julien Gracq en 1948, fait preuve d'une véritable circularité, elle s'ouvre et s'achève par le mot « espérance » suggérant, dès le début, l'attente d'un événement qui pourrait « délivrer » Montsalvage. L'espérance est aussi celle qui génère un certain *horizon d'attente* dans le processus de la lecture, tandis que la délivrance peut être celle du sens caché du texte, du *message* que tout texte littéraire est censé transmettre à ses lecteurs. La « délivrance » pourrait symboliser une naissance, celle du Sens, celle du Texte. La fin de la pièce remplacera le mot « délivrance » par celui de « rédemption », consacré par le registre du

sacré. La rédemption est une délivrance en ce qui concerne la libération de ce qui est corporel et pécheur dans l'homme, afin d'arriver à un certain niveau spirituel exigé par la métaphysique chrétienne. Géométriquement, la pièce de théâtre, tout en se déployant sur l'horizontalité des tréteaux (ou sur l'horizontalité de la page blanche) réalise, à la fin, la verticalité de la « rédemption » du spectateur-lecteur. Un effet de catharsis serait donc à prendre en considération.

Voilà les arguments qui nous semblent suffisants pour tenter une interprétation esthétique du mythe du Graal.

Le texte de Gracq puise dans la riche matière de Bretagne, pays de tant de contes et de légendes, plus ou moins païennes. Le choix des mythes du Moyen-Âge est expliqué par l'auteur dans l'*Avant-propos* de la pièce : « Les mythes du Moyen-Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires ″ouvertes″, ils parlent non pas de punitions gratuites, mais de tentations permanentes et récompensées (Tristan : la tentation de l'amour absolu, Perceval : la tentation de la possession divine ici-bas) vus sous un certain angle, ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites. » (pp. 10-11). On retrouve ici la confession de l'homme de notre siècle, pendulant entre la négation et l'affirmation d'un absolu, dissimulant sous chacun de ses actes le besoin de mieux comprendre sa condition et reformulant toujours les termes de son rapport à Dieu. Cela justifie les paroles que Gracq écrit ensuite : « La conquête du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité. » (pp. 11-12). Mais la vision « ouverte » sur ces mythes se calque très bien sur la conception d'*opera aperta* (pour utiliser la terminologie d'Umberto Eco) ou sur l'idée de la littérature moderne qui soutient la pluralité de sens d'une œuvre artistique et l'inachèvement de son sens ultime.

Bien que, structurellement, la pièce soit close sur elle-même, grâce à l'emploi des presque mêmes mots, du point de vue de contenu, elle est ouverte à plusieurs interprétations, et le lecteur peut, à l'exemple de Perceval de la légende, partir à la quête du sens ultime du texte-Graal. Ce qui compte, en dernière ligne, n'est pas d'arriver au but, mais cette « errance » pour s'approprier le sens, autrement dit, l'aventure pure de la conquête du Sens.

Visions sur le Sens

1. Le Sens malade

Le Roi pêcheur pourrait avoir l'allure d'une pièce religieuse du Moyen-Âge, mais, par la généralité des symboles, elle est devenue un débat sur la condition de l'homme de n'importe quelle religion ou époque. La rédemption suppose un état de péché, mais le mal sera, ensuite, exaucé. Jugeant les choses du point de vue esthétique, c'est le texte de la pièce qui décrit l'expiation, cependant qu'implicitement, le lecteur est contraint à souffrir, en lui-même, la catabase et l'anabase.

Le Sens « malade » ne peut se construire que dans un *topos* malade : « Montsalvage est un lieu clos, car le temps et la vie n'y trouvent plus de prise » (Amfortas, p. 99), ce qui fixe la géographie d'une région malade de temps et d'espace, même si elle est située sur l'axe de l'intemporalité du mythe et bénéficie d'un paysage tout à fait symbolique. La réplique de chevalier Ilinot : « Mais à quoi bon de veiller, au creux de cette forêt éternellement vide ? Rien ne te menace, Montsalvage, mais qui te sauvera ? Tu te consumes seule. » (p. 20) instaure un état « d'entre-deux » d'un pays épuisé par une attente interminable, qui le vide de vie et de signification. C'est un pays du brouillard permanent, qui a emprunté un visage d'enfer : « Il semble que le jour ne se lève plus jamais tout à fait. » (Kingrival, p. 20). L'espace clos du château et des forêts qui l'entourent semble couver une « lèpre qui emmure le château ». Tout est décrit en termes de maladie, car « Montsalvage est comme un fruit qui

pourrit par le cœur. » (Ilinot, p. 24). Ce « huis clos » porte le visage du monde d'avant l'arrivée du Christ, un monde qui semble garder le mouvement de la chute du Paradis, une catabase qui leur enlève les attributs de héros.

Le topos est donc en crise, une crise moulée sur l'attente d'une révélation qui se laisse trop désirer. Les paroles du chevalier Bohort : « Attendre – espérer – implorer – comme une vieille femme agenouillée sur son prie-Dieu. Quel métier d'homme ! » (p. 24) expriment l'opposition entre la vie du chevalier, vie, par essence, active, aventureuse, et qui a été remplacée par une vie passive, à l'attente de ce principe actif capable de faire mouvoir « la meule du temps ». Il est clair que la non-révélation du Sens tellement attendue, bloque toute activité humaine, tout comme le non-dire du Verbe divin, apporte un non-faire des êtres humains. Les chevaliers (Kyot, Bohort, Léhelin, Yvain, Gornemanz, Ilinot, Kingrival) tournent en rond, et le texte lui aussi, tant qu'un « Pur » ne viendra pas les délivrer.

Le personnage du roi *Amfortas* représente la variante terrestre, physique et dégradée du Graal métaphysique : « Amfortas a pris la place du Graal. » (Kundry, p. 34). On pourrait déceler dans la construction gracquienne de la figure du « roi pêcheur » la conception platonicienne du Ciel des Idées pures, visibles aux hommes par bribes, par éclairs. L'Idée est réfléchie sur la Terre comme une Idée malade dans sa forme parfaite, détruite, dégradée, mais c'est cette forme en crise qui est l'unique modalité d'entrevoir l'essence divine. La différence consisterait dans le remplacement de Léthé, fleuve de l'oubli, par la blessure ouverte (comme le Sens du Texte) du roi Amfortas. Ce n'est pas une blessure de guerre, mais une blessure symbolique, une punition infligée par le divin à celui qui n'a pas su garder sa pureté, imposée au serviteur du Graal. Kundry, en hypostase de Marie-Madeleine (ou de « distraction » textuelle), est la cause visible de sa maladie, et elle, tout comme Amfortas, seront pardonnés au moment où un autre « Très Pur » prendra la charge de la coupe sacrée.

Amfortas vit la Passion dans les deux sens : l'un se réfère à Kundry – c'est une passion charnelle, le péché de la luxure (pourquoi pas le Roi P*é*cheur ?) ; l'autre sens envisage la Passion christique qui, par la souffrance individuelle, assure la rédemption des hommes. Pour cela, les alternatives d'Amfortas sont deux modes d'existence : l'une est celle de l'être choisi, dépassant sa propre individualité par la valeur symbolique qu'il est appelé à contenir ; l'autre alternative est l'existence anonyme et banale, mais dont le prix sera la guérison. Le sorcier Clingsor saura très bien résumer les choses : « Toi, tu seras à ton rang, réconcilié, plus rien qu'un homme parmi les hommes. Tu ne seras plus que cette chose à peine supportable ; un pauvre homme ordinaire, avec son corps valide et son pourcentage de chances de salut. Tu n'auras plus d'importance ! » (p. 51). Ces paroles ne caractérisent plus l'homme du Moyen-Âge, elles révèlent une problématique de l'homme du XX^{e} siècle qui met en cause le rapport être-êtres, l'idée de la différence (interprétative aussi) qui nous individualise.

Amfortas a trouvé une manière pour supporter sa souffrance : se consoler de vivre le même « air irrespirable » de la divinité. Il est devenu un entremetteur entre Dieu et les hommes, une sorte de Moïse isolé sur sa montagne-blessure. II est celui qui, par sa plaie, a mis du clair-obscur pour que les gens puissent vivre autour du « Graal-lumière » : « Le Graal n'est pas fait pour la terre Kundry... Le Graal est lumière, et une lumière trop vive les effraie. Ils ont besoin d'un peu de clair-obscur. À leur soleil, il faut des taches. Je suis la tache dont ils ont besoin. » (p. 69) Prêtons-nous de nouveau à notre jeu textuel : le « clair-obscur » pourrait fort bien symboliser aussi la tache d'encre qui se « dé-tache » de la page blanche, véritable « lumière » qui contient en soi les latences du texte futur, comme le Graal sa nourriture.

Amfortas représente aussi une nouvelle incarnation d'Hermès, messager des dieux, ancêtre de l'hermétique textuelle, jouant avec le caché-dévoilé sémantique du mystère du Graal : « Ma blessure est mon lieu avec les autres hommes, avec Montsalvage. Quelquefois il me semble que je n'existe que par elle, que c'est elle qui me rend visible. » (p. 49). Le roi semble avoir

seulement une existence de symbole perçu en termes de « lien » et de « visibilité ». Il est dans le plan livresque, l'équivalent de l'écrivain, car il connaît le secret du Graal-texte et le transmet (étant le « lien ») aux lecteurs (les équivalents de Perceval) par le langage symbolique de sa blessure (ouverte comme une « bouche »), le seul langage qui leur est accessible (« visible »).

L'attente finie signifie pour lui « délivrance », non pas de sa liberté enchaînée, mais de sa signification spéciale de gardien du Graal. Son dilemme est de choisir entre l'annihilation de son propre être ou la continuation de sa souffrance physique. La blessure perdurée maintiendrait Amfortas responsable et personnage principal dans le rituel du Graal ; la blessure guérie équivaudrait avec sa disparition textuelle. En d'autres termes, sa mission terminée, le livre révèle son sens ultime et se clôt irrémédiablement.

2. Les adjuvants textuels

L'ermite Trévrizent prêche la contemplation comme étant, selon lui, l'unique moyen pour servir Dieu, qui, lui seul, a le don de l'action : « ici c'est le renoncement, la soumission à la régie commune, et le salut – là c'est l'orgueil, le choix singulier, la solitude, et la mort. » (p. 64). Le prêtre plaide pour l'anonymat de l'être comme protection contre l'*hybris*, dont on pourrait accuser et Perceval et Amfortas. Les deux font partie du même genre d'individus pour lesquels l'affirmation de leur être, tout en étant soumise à un but (soit-il celui de servir Dieu), est la seule manière de « respirer » et de survivre. Le « métier » d'Amfortas – roi pêcheur – dit assez sur cet aspect : le rapport qui s'établit est de supériorité nette (rappelant le rapport divin-humain) – le roi est pêcheur, tandis que les autres sont ses serviteurs, ses « poissons » dont le plus fameux sera Perceval (à remarquer l'aide qu'apporte le chevalier au roi parti à la pêche d'un poisson à part).

Trévrizent essaie d'attirer l'attention de Perceval sur le risque de voir le Graal comme la tentation première (celle du fruit interdit) de la connaissance, car il y a la question : « et si la difficulté n'était pas de vaincre, mais de savoir ? » (p. 67). Dans cet ordre d'idées, le chevalier devrait se transformer en sage, mais le visage que Perceval lui a montré est celui du chevalier de la Table Ronde à la recherche de l'amour, de l'aventure et de la gloire : « L'Église désapprouve en moi ces aventures troubles, et ce désir païen du triomphe et de la délivrance qui est au fond de ton cœur. » (p. 68).

L'ermite est incapable de penser en termes de libre-arbitre ce que chaque homme peut être pour sa destinée, il laisse Dieu de décider son sort. En prêtre tibétain, Trévrizent ne veut pas être trompé par des illusions : « Il n'y a aucun lieu où l'on puisse conduire dans ce monde d'illusions. Je l'ai tué sous mon regard et j'ai remis son salut aux mains de Celui qui n'est caché ici-bas nulle part. » (p. 70). Ces phrases font naître une nouvelle dichotomie : le Graal est vu par l'ermite comme image de la mort uniquement ; Perceval tente, au moins, de récupérer l'autre côté du symbole, celui de vie, dans laquelle il a infiniment confiance.

Quel serait alors le rôle de Trévrizent dans notre schéma esthétique ? S'il refuse les illusions, il pourrait, par conséquent, refuser le livre, qui est fait d'une matière imaginaire. Le texte est « mort » pour lui parce qu'il n'a pas d'existence concrète ; seule l'action de la lecture ferait « vivre » le texte. L'ermite est celui qui connaît tout, Perceval – le chevalier qui aime l'aventure – est celui qui ne connaît pas, mais qui veut connaître et vivre cette expérience. Dans le texte, la fonction de Trévrizent sera celle de l'initiateur manqué, car il ne réussit point à établir la communication avec son disciple. Il a essayé de l'initier par la sagesse de ses mots, mais Perceval est, en même temps, homme de l'action et de la parole.

Perceval est au début l'équivalent du lecteur amateur, qui reste à la surface du texte, incapable de déceler la difficulté de la mission qu'il devrait assumer. Perceval a encore toute

sa liberté de choix, tandis que Trévrizent a déjà choisi le renoncement qui se traduit par une « mort tranquille – la certitude ». « Certitude » signifie valeur acquise et, dans un sens, refermée sur elle-même, n'exigeant ni mouvements de conscience pour son argumentation, ni attente d'une clarification de situation. L'antonyme de la « certitude » est, dans la pièce, la « vie » qui comporte un certain degré d'inconscience, et dans les démarches et dans le but poursuivi : « La vie c'est toi qui te mets en route, ignorant et mal averti, dans la foret des pièges et des miracles, à la recherche d'un but imbécile, sans même soupçonner les gouffres sur lesquels tu poses le pied. » (p. 69)[1].

Perceval est l'être de l'action accomplie (« désirer et satisfaire ») où il n'y a pas de place pour l'attente. Il vit son propre âge paradisiaque comme enfant – chevalier vaillant et plein de vie et de désir. C'est un être orienté, son but est la quête du Graal. L'appel à cette quête reste, pour le moment, inconscient ou perçu au niveau superficiel des grands mots dont il ne connaît pas encore le poids et les exigences : « Le Graal est suffisance, extase et vie meilleure. II est soif et étanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement. » (p. 59). Il est intéressant que Perceval utilise des formulations oxymoroniques qui ne font qu'attester la richesse du Graal-texte à travers ses multiples interprétations, bien que, parfois, contradictoires.

Kundry joue, elle aussi, un double rôle. D'abord, par sa beauté qui la fait devenir la cause de la blessure du roi, elle est la femme tentatrice, femme du péché. Elle se repent de ce qu'elle a causé, c'est pourquoi elle est devenue l'infirmière d'Amfortas. Mais c'est toujours ce charme qu'elle tente sur le jeune Perceval, et la conséquence en est l'éloignement du chevalier de sa mission. Sur un plan esthétique, elle représente un moment de détournement de l'attention du message, une « distraction » textuelle. En seconde hypostase, sa séduction n'est autre que la séduction du texte, grâce à sa rhétorique et à son *pathos*. Mais, paradoxalement, elle essaie aussi de faire revenir Perceval, effrayé par la vue de la blessure d'Amfortas, en se servant justement de ses charmes. Si elle échoue, c'est parce que sa ruse ne convient pas à celui qui doit assumer consciemment la fonction de gardien du Graal, et c'est ce que'Amfortas lui reproche : « Tu [Kundry] le poussais au Graal les yeux bandés, comme le bétail glorieux du sacrifice. J'ai préféré le traiter comme un homme. » (p. 150).

Le dialogue entre Perceval et *Amfortas* du III[e] acte donne une possible clé de la pièce. Amfortas montre au jeune chevalier la responsabilité qui pèse sur celui qui est le gardien du Graal. Si, au début, celui-ci semble être un élu de Dieu, le roi démontre que, au fait, le choix ne lui appartient pas du tout, mais que c'est Dieu qui choisit. La liberté humaine n'a, donc, plus de place là où la connaissance de l'absolu commence. Car être le chevalier du Graal signifie être le chevalier de Dieu : « Il est terrible pour un homme que Dieu l'appelle vivant à respirer le même air que lui. » (p. 143). Lorsque Perceval découvre la blessure d'Amfortas, il est complètement horripilé et veut renoncer à cette « aventure ». Il entre dans une sorte de Résistance (n'oublions que la pièce a été écrite dans les années 1942-43, sous l'Occupation) contre le Sens ultime du Texte.

3. Une révélation manquée

Le Texte-Graal est en mal de vivre/de sens parce qu'il n'est pas questionné ; c'est une condition *sine qua non* pour qu'un Texte révèle son essence, celle du Lecteur qui s'interroge sur les sens qu'il cache. Cette incuriosité est la faute la plus grave qui perpétue sa mort.

[1] On a affaire ici à une situation déjà rencontrée dans la nouvelle gracquienne *La Presqu'île*, où l'on oppose le monde « alerte et alertant », monde de la hâte insensée, au monde de l'attente pure, qui signifierait, pour Trévrizent, l'attente de la vie d'après la mort.

Le jeune Perceval semble être fait pour la joie de la lecture, se refusant au sens unique profond, mais dur à supporter, et préférant le sens léger, superficiel, aventureux, multiple. Nommé le Pur, le Très Pur, le Simple, l'Élu ou le Sauveur, et déjà obsédé par la prédestination de devenir le « chevalier du Graal », il n'est pourtant pas prêt à assumer ce rôle sacré, le transfert d'office est ajourné, le choix est repoussé.

Posséder le Graal c'est arriver à la certitude, au Sens unique ; pour Perceval c'est renoncer à sa vie antérieure : « Tu baigneras dans la certitude. » (p. 139), « Tu n'auras plus d'aventures. Il n'en est plus à qui possède tout ! » (p. 139). Ces phrases sont comme des commandements que profère Amfortas l'Initié au chevalier novice pour lui faire part de la déshumanisation (« dépouillement ») qu'entraîne le service du Graal. Dans le registre de l'horrible, la blessure entrevue par Perceval est comme une « bouche », prête à révéler son essence à celui qui accepte ce *mysterium tremendum et fascinans*. Et les mots « sang » et « sens » forment une heureuse et terrible homophonie. Trévrizent, lui aussi, prévient le néophyte : « et si la difficulté n'était pas de vaincre, mais de savoir ? » (p. 67) Il s'agirait donc de passer de la condition de chevalier à celle de sage, mais Perceval n'est pas préparé à devenir « herméneute », c'est-à-dire médiateur entre le divin et l'humain. L'accès au Sens est trop difficile pour lui, la fin ouverte de la pièce prolonge l'attente du mûrissement de Perceval.

Julien Gracq ne tranche pas sur les causes de l'aphasie de Perceval au moment du passage du Graal, le lecteur-spectateur ne sait pas exactement si c'est un refus conscient, qui indique que le personnage n'est pas arrivé à la sagesse qui le fasse dénier la vie aventureuse et sentimentale. L'armure que porte le chevalier le bloque dans son statut, elle ne peut pas se faire ductile – un simple tissu – origine de la « texture » du Texte.

Conclusions

En fin de compte, pour Perceval, le transfert de fonction équivaudrait à changer le rôle de lecteur avec celui de l'auteur. Amfortas fait voir à Perceval le vrai visage de celui qui est chevalier du Graal, c'est-à-dire de l'Écrivain. Perceval aura son Texte-Graal unique, mais perdra le droit à la liberté des « lectures ».

L'existence de la phrase-clé pour s'approprier le Graal : « Quel nom est le tien, plus éclatant que la merveille ? » illustre l'espoir dans le pouvoir de rédemption par la parole, étant une répétition de l'acte divin qui a instauré le monde grâce au pouvoir du mot prononcé. Il se peut que Julien Gracq glisse ici sa croyance, en tant qu'écrivain, dans la possibilité de sauver le monde (symbolisé par Montsalvage – un « monde sauvage ») par la force de la parole.

On a trouvé pour le mot « Graal », quoique sans preuves certes, une ressemblance avec le mot *krater,* et on lui a rattaché le symbolisme du lieu où la divinité a jeté de la nourriture (spirituelle aussi), tout en faisant de ce lieu une sorte de corne de l'abondance, chaque homme étant invite à cette Cène. Le Texte serait ce lieu où le lecteur est invité à puiser (« pêcher ») des significations variées. Et les « pêches » peuvent être multiples : pourquoi ne pas voir dans le départ final de Perceval la possibilité d'un retour ultérieur, pour une nouvelle « lecture » du message du Graal, faite à un autre âge, filtrée par une autre expérience, marquée par un autre horizon d'attente ?

Bibliographie :

- Gracq, Julien, *Le Roi pêcheur*, Éditions José Corti, Paris, 1989.

RELATIONAL SELVES IN PHILIP ROTH'S PATRIMONY

Sorina Chiper, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Philip Roth's novel Patrimony is focused on the father-son relationship, covering the last period in Roth's father's life. As the old man's illness progresses, so does the sense of intimacy between Roth the father and Roth the son, to the point that the author feels as if he were the father of his biological father. The article traces this growing intimacy, which reveals an autobiographical self that is relational rather than individualistic. It also dwells on the uses of memory as a resource for one's identity and as an ethical injunction to embrace and maintain alive what came before.

Keywords: relational self, father-son relationship, Patrimony, Philip Roth, intimacy.

Introduction

In a dialogue with Stein recorded in *Everybody's Autobiography*, Dashiell Hammet – an American author of detective novels and short stories – suggested that in the age when there are no more genuine heroes or characters, a challenging topic for novelists is the relationship between fathers and sons. Philip Roth took up precisely this challenge in *Patrimony*, the book that covers the final years in his father's life from the discovery of his brain tumor up to Roth's dreams of his burial.

The father-son relationship is featured in other works by Roth as well. What sets *Patrimony* apart is the fact that the father is not the mighty target of ridicule, irony and bilious attack, as it used to be the case in other novels. Unlike *The Facts*, for instance, *Patrimony* depicts Philip Roth's father as an elderly man devastated by the impending and uncontrollable force of destiny manifested as irrational biology. This novel invites one to reconsider the nature of the autobiographical self, which has long been conceptualised on the model of the Cartesian self: an autonomous individual, a reasonable person, a solitary writer of his own existence, who looks back on his life in a – presumably – honest way.

1. The father-son relationship

Philip Roth's father, Herman Roth, was once a successful agent in an insurance company.

In his old age, he was like a Samson whose Delilah had been weakness and disease. In *Patrimony*, there is nothing fearful or awe-inspiring in the old Herman, just the recognition that the will of the mind cannot determine the body to stay alive, whole and healthy.

Patrimony is built on the father-son relationship after the death of Roth's mother, Bess. However, Bess Ross was still alive in the father's and son's memory and dialogue. For Herman, she remained a standard against which he judged the other women whom he met after her death; for Philip, she was the epitome of the self-sacrificing and self-effacing Jewish mother, whose very obedience to the will of her husband caused her fatal heart-attack. In her absence, though Herman was living with a woman, Philip took the maternal role of looking

after his father and nursing him. To overhear Herman tell Lil on the phone that "Philip is like a mother to me" (Roth 1991: 180) came as a surprise since Philip would have expected to be associated, in his father's mind, with a father rather than with a mother. Previously, when Herman listened to Philip and did as he instructed him to, Philip perceived it as a borderline moment that demarcated the end of the era when his father had been issuing orders, expecting the rest of the family to obey, and the beginning of a new area where he – the son – took on the Father's commanding role in the family:

"I then spoke four words to him, for words that I'd never uttered to him before in my life. 'Do as I say,' I told him. 'Put on a sweater and your walking shoes.'

And they worked, these four words. I am fifty-five, he is almost eighty-seven, and the year is 1988: 'Do as I say,' I tell him – and he does it. The end of one era, the dawn of another (Roth 1991: 82-83).

Despite his self-conception as his father's father, Philip accepted Herman's association of him with a mother figure as valid, and launched himself into a discourse of praise for what his father had taught him, i.e. the vernacular:

"… his description was, in fact, more discriminating than my commonplace expectations while at the same time much more flagrant, unblinking, and enviably, unself-consciously blunt. Yes, he was teaching me something, … something coarser than could be accommodated by my predictably vainglorious boyhood yearnings for a judicious, dignified father to replace the undereducated father who I found myself half-ashamed of at the very same time that his assailability, particularly as a target of anti-Semitic discrimination, quickened my solidarity with him and hardened my hatred of his belittlers: he taught me the vernacular. He *was* the vernacular, unpoetic and expressive and point-blank, with all the vernacular's glaring limitations and all its durable force" (Roth 1991: 181).

It was in the vernacular that Herman distilled the most enduring features of his character, namely stubbornness and resilience. These were features that he carried in his blood as the survival kit that allowed his family to escape the Holocaust and to make the safe journey to the United States. Even though Philip seemed to ignore it, he had inherited these features himself, as his Polish friend reminded him during a phone conversation. This conversation was an occasion for Philip to admit that he felt connected to his father in ways that, up to that point, had never been so clear. It also allowed Philip to elaborate on the trajectory of his relationship with his father, from his youth to the moment when he became, symbolically, his father's mother.

As intimated in the quote above, the young Philip had been ambivalent in his relationship with Herman. The father's lack of formal education made him feel "half-ashamed" and it stimulated his imagination to take his father with him, in his mind, when he went to college for his classes. This act of mental generosity was meant to allow Herman, in Philip's day-dreams, to benefit by proxy from the education that Philip's generation could acquire. In positioning himself as his father's "double" or "medium" in the classroom, Philip strove – metaphorically – to reduce the widening gap between his father's generation of Jews in America and his own.

Philip seems to imply that to a certain extent, his father's generation worked against themselves, by pushing their sons through the American educational system so as to become

acculturated. Yet, in becoming Americans, they also acquired the force to distance themselves from their parents' legacy. It was precisely due to his American education that Philip could take a critical look at his inherited cultural background and expose it in his prose. Philip's personal battle with Jewish values and mentalities, from the position of a first-generation American, implied an inevitable fictional attack on his father as the embodiment of the Law, of the all-mighty authority that required submission and expected the reproduction and proliferation of the same cultural norms. In Roth's own words, "He wasn't just any father, he was *the* father, with everything there is to hate in a father and everything there is to love" (Roth 1991: 180).

This love-hate dialectics defines Philip's relationship to his father from the time when the latter was "powerfully healthy and driving me crazy with advice that was useless and strictures that were pointless and reasoning that caused me, all alone in my room, to smack my forehead and howl in despair" (Roth 1991: 180) to the time of his physical frailty and vulnerability as an aging man. The connection between the two became stronger as their physical intimacy increased. After the death of his mother, Philip shared a bed with his father and from his father's room, he put off the man who was calling the father at night to scare him. On another occasion, while crossing the street, Herman handed him his fake teeth in a gesture that, for Philip, spelt the end of the "physical estrangement that, not so unnaturally, had opened up between us once I'd stopped being a boy" (Roth 1991: 152). A further step across the divide occurred when Philip cleaned up his father's "shit" – his "patrimony" and watched the old man bathing naked in the bath-tube. This is a critical episode in the account because it highlights a touching moment of identification and Philip's internalization of the injunction that had been his father's life-long motto: "*You must not forget anything*" (Roth 1991: 177).

2. Performative memory

For both father and son, memory was performative but in different ways: for Herman, memory kept his European experience alive and reinforced his survivorship. It enabled him to mark and reassert his presence, to position himself within a chain of historical events and a network of family and community members. When making new friends, Herman placed them on his memory maps in terms of locations they had shared and people that he had known in the area as customers of the life insurance company that he had worked for. The stories that he remembered allowed him to certify that he himself had been there, present in the history of the neighborhood. On another occasion, when he fell ill, memory allowed him to make sense of his brain tumor and overcome his terror:

"on and on, remembering the illnesses, the operations, the fevers, the transfusions, the recoveries, the comas, the vigils, the deaths, the burials – his mind, in its habitual way, working to detach him from the agonizing isolation of a man at the edge of oblivion and to connect his brain tumor to a larger history, to place his suffering in a context where he was no longer someone alone with an affliction peculiarly and horribly his own but a member of a clan whose trials he knew and accepted and had no choice but to share. In this way did he manage to domesticate his terror" (Roth 1991: 71).

For Philip, memory was performative in that, in its conjunction with imagination, it could help him recreate the father in artistic representation: "'I must remember accurately,' I told myself, 'remember everything accurately so that when he is gone I can re-create the father who created me'" (Roth 1991: 177).

Re-creation in a loop and renewed intimacy with the parents in imagination are recurrent tropes in *Patrimony*. The book is precisely the result of Roth's re-creation, for his readers, of "the father who created me," in full awareness of the narrative value or appropriateness of episodes that he had allegedly promised his father to keep secret. In the eyes of the son, Herman appeared as a family man, a hard-working sales-agent and low-level manager for a company that should have beatified him for his dedication. He was a man who allowed himself to be robbed without retaliation and who insisted on doing right, doing well and doing good; a catalyst for the family association that he presided; and a person with an extraordinary "capacity for renunciation and iron self-discipline" (Roth 1991: 79), for whom memories were life sustaining: "To be alive, to him, is to be made of memory – to him if a man's not made of memory, he's made of nothing" (Roth 1991: 124).

3. Roth's identity as a relational self

Roth's fictionalization of his memories shows that he was probably more like his father than he had been willing to admit. If in his previous autobiographical works, Roth was careful to mark his difference from his father, *Patrimony* allowed him to acknowledge the multiple points of convergence between them and to see the extent to which they mirrored each other. When Philip himself had to undergo heart surgery, he became aware of the extent to which their lives had been "if not identical, so intermeshed and spookily interchangeable." That was an occasion when he felt "at one" with his father, as he had felt in the past "when [he] used to smuggle him secretly into class with [him], the intellectual homunculus for whose development [he] felt as responsible as [he] did for [his] own" (Roth 1991: 225).

From a position of bewilderment – "I don't understand anything" (Roth 1991: 129) – meaning his incapacity to grasp the depth of his connection to his father – Philip came to relinquish reason and to cherish their emotional connection and the celebration of life in its most mundane manifestations that his father's illness occasioned:

"you clean up your father's shit because it has to be cleaned up, but in the aftermath of cleaning it up, everything that's there to feel is felt as it never was before… once you sidestep disgust and ignore nausea and plunge past those phobias that are fortified like taboos, there's an awful lot of life to cherish (Roth 1991: 175).

Watching Herman bathe in the bathtub "like a baby playing in the water" (Roth 1991: 178) and cleaning after him, Philip experienced a renewed feeling of intimacy with his father. This intimacy is dramatized after his heart surgery when, upon waking up, Philip went through multiple identifications: with his father (who was also treading the thin line between life and death); with his new self (as if he were a baby who had come to life through the transplant of veins from his own body); with his old self (the son and father of his father, and the father of his new baby-self); and with his mother:

….during those first few nights, …. the thought that I was giving suck to my own newborn heart provided hours of the most intense pleasure, sessions during which I did not have to use any imagination at all to feel myself androgynously partaking of the most delirious maternal joy… I was as near to being the double of my own nurturing mother as, during the anxious, uncertain hours on the eve of the bypass, I had come to feeling myself *transposed*, interchangeable with – even a sacrificial proxy for – my failing father, choking on

his mortality at the dinner table. I was never a heart patient alone in that bed: I was a family of four (Roth 1991: 226).

As Judith Butler noted and as the quote above aptly demonstrates, "[p]eople we know and lose become "internal" features of the self" (Butler 1999: xv). On his hospital bed, Roth felt united with his mother; in *Patrimony*, the depiction of the evolving relationship between the increasingly debilitating father and the son revealed the internalization of the voice and the thoughts of the father. This internalization of the father became apparent in the two dreams that are related at the end of *Patrimony*.

In the former dream, Philip saw himself standing on a pier down in Port Newark, about fifty years before, watching a "defunct warship drifting blindly into shore" (Roth 1991: 237). This dream lends itself to multiple interpretations: on the one hand, Philip interpreted the ship as a symbol of his father and its state of desolation as an omen of the father's impending death. At another level, the ship was a snippet of family history concentrated in a metaphor: the transatlantic journey of Herman's immigrant parents, the struggle to get ahead in a society and a company that would discriminate against Jews, and the wrecking of Herman's body by the brain tumor. Finally, the dream could have foretold of Philip's state of bereavement after the death of the father.

The latter dream, however, implied that even though Philip was the one who decided when to put an end to Herman's life after hours of lying unconscious, Herman remained alive in his subconscious as the embodiment of *the* Father. By telling Philip in the dream that as a corpse, he "should have been dressed in a suit" and that Philip "did the wrong thing," Herman returned as the judge of Philip's deeds; this specular apparition reminded Philip that, at least in dreams, he would always remain "his little son" (Roth 1991: 237), wondering to what extent, as a relational self, he performed the *oughts* and matched the *ideals* that his father had expected from him (Anderson, Chen 2002: 624).

The end of *Patrimony* restates Philip's anguish to do the right thing in life and in his writing. This anguish was at its peak when Roth was praying to his father directly: "Don't die. Don't die until I get my strength back. Don't die until I can do it right. Don't die while I'm helpless" (Roth 1991: 229). In that context, "doing it right" referred to his farewell from his father, in real life. *Patrimony* can be read as a symbolic farewell as well, but one that, as Roth's dream seems to intimate, has misfired: "I had dressed him for eternity in the wrong clothes" (Roth 1991: 237).

4. Concluding remarks

Patrimony is an autobiographical writing that focuses on the relationship between Philip Roth and his father, Herman. Through Philip Roth's identifications with his father and with his mother, it showcases a view of the autobiographical self as relational rather than as a monad. On the other hand, the very last line in the book – "You must not forget anything" (Roth 1991: 238) – shows that the internalization of his father's voice led to Philip's appropriation of the defunct man's motto and guiding principle in life. What he had been doing rather unconsciously, i.e. remembering for the purpose of artistic (re-)creation, became a conscious form of praxis: the work of memory and of commemoration, whose result is *Patrimony*. By restating the father's injunction to remember without attributing it to him, Roth showed that he himself had become, symbolically, his father, and impersonated him by taking over his life-long work of remembering.

References

Anderson, Susan M., and Serena Chen. 2002. "The Relational Self: An Interpersonal Social-Cognitive Theory" in *Psychological Review*, vol. 109, No 4, pp. 619-645.

Butler, Judith 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge: New York, London.

Roth, Philip 1991. *Patrimony. A True Story*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Simon & Schuster.

1997. *The Facts. A Novelist's Autobiography.* New York: Vintage International.

Stein, Gertrude. 1971. *Everybody's Autobiography.* New York: Cooper Square Publishers.

ELEMENTS OF CORPORALITY IN INTER-WAR LITERATURE

Lia Faur (Florica), Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiş" University of the West, Arad

Abstract: When talking about the body, it seems to be, psichologically speaking, an interesting topic. This interest has established itself in our memory and always places itself in new dimensions of existence. The type (of discourse) proposed by us aims to create a certain profile for words regards to body and corporality through re-reading, without meta-language, only through the arrangement of some texts which could be key reception points of the initial message, "in love", in he style of Roland Barthes. The body as it is, as a raw material, the body as a prison, the carnavalesque body, are some key ways studied in the oeuvre of some inter-war writers.

Keywords: body, corporality, existence, romantic discourse.

„Corpul este originea identitară a omului, locul şi timpul în care lumea prinde contur într-o figură distinctă". (David Le Breton – *Antropologia corpului şi modernitatea*)

Studiul corpului a preocupat omenirea dintotdeauna, de la corpul păcatului şi până la corpul sublimului chiar dacă pare ceva simplu, esenţa sa este greu de definit. Prin corp, individul devine stăpânul lumii asumându-şi autoritatea ca şi cum lumea ar fi proprietatea sa. Aceeaşi atitudine o are şi asupra semenilor săi, corpul îi conferă un pretext de superioritate, ceea ce face să persiste o îndoială asupra lui. Această realitate se resimte când corpul este tratat ca un obiect, când intervine iubirea însă, apare iluzia că între corp şi exploatator se creează o legătură. Corpul este implicat în propria pasiune pentru celălalt şi se oferă pentru a-i împlini şi lui pasiunea. Plăcerea se descoperă doar dacă va fi implicat şi corpul între cele două spirite. Intervine teama de a nu fi considerat doar un obiect în dragoste. Ideea de frumuseţe depinde în mare măsură de percepţia celui care iubeşte, corpul în sine nu este neaparat frumos, organele sexuale după cum remarca Freud[1], nu sunt frumoase. Ideea de frumuseţe depinde de convenţii şi de reprezentările frumosului pentru cel care îl admiră. Bărbatul vede în femei când fragilitatea materiei verzi, când ferocitatea vreunui animal de pradă, ceea ce îi excită senzaţiile şi îl transformă şi pe el într-un corp cu aceleaşi trăsături.

Platon admite ca zeii ar fi plante . Asemănarea corpului cu vegetalul sau animalul este frecventă în scrierile lui Camil Petrescu. Descrierea femeii abundă de substantive sau adjective care denumesc caracteristicile unor plante asemănătoare cu ea. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* întâlnim corpul Elei, un corp plin care se deteriorează odată cu pierderea încrederii bărbatului. Prin ochii lui Ştefan Gheorghidiu, corpul femeii suferă o transformare ciclică, se goleşte de feminitate, devine vulgar. La începutul căsniciei, era prezentat în termeni gingaşi şi senzuali: „Cu formele ei calde şi vii, era ca o bucurie a serii"[2], sau „Era vânjos şi viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca *al felinelor*. Pielea netedă şi albă avea *luciri de sidef*. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, aşa ca ale *lebedei*, din ocoluri. Sânii robuşti, din cauza mâinii

[1] www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud.
[2] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Curtea veche, Bucureşti, 2009, p. 88.

mele petrecute pe sub talie, prelungeau graţios, ca nişte *fructe* oferite, coşul pieptului, ca sub ei, spre pântec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din şold la genunchi, ca şi când feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi"[3]. Camil Petrescu descrie femeia cu rafinamentul stilistic al unui poet. Între suavitatea plantei şi agresivitatea animalului, George Călinescu ar spune „Confuzie sau echivoc" şi ar lămuri lucrurile din perspectiva estetică: „Când din eroare luăm floarea drept fiinţă, se naşte altă reacţie. Ştim perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care sublimează cu celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecţie un trup statuar, nu vom suporta totuşi scoaterea intestinelor şi priveliştea organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală[4]. Transpunerea, prin comparaţie, a corpului iubitei în plantă sau fruct are loc în momente de maximă tensiune erotică. Cei doi îndrăgostiţi se ceartă, se împacă, se râvnesc unul pe altul. După o prima despărţire, a lor, corpul rămâne însă la fel de atrăgător: „Aproape înaltă, cu talia subţire şi şoldurile vânjoase, cu sânii răzbind ghiciţi ca *merele* prin maioul negru (stâns pe ea cum e un *şarpe* în pielea lui), aduna toate privirile"[5]. În psihanaliză, frumuseţea este expresia libidoului[6] într-o legătură permanentă cu dorinţa sexuală. Varietatea criteriilor estetice este legată de multitudinea modurilor de percepţie a corpului. Ela apare, pe rând, în ipostaze care se modifică în funcţie de tensiunile pe care le suferă bărbatul: „Era într-o rochie neagră, de seară, oblic decoltată, care-i făcea braţele lungi încă mai albe, mai calde, plinuţe, voluptuos încheiate în umeri. gâtul îi creştea uşor, cu linii suav răsucite din grumazul gol şi alb, spre rădăcina părului, căci muşchii ascunşi urcau în încolăcirea de spirală, sub pielea fără o pată, ca *petala de trandafiri galbeni*, a blondei"[7]. Trăsăturile gândirii lui Gheorghidiu se apropie de cele ale gândirii originare, primare, edenice. El, ca şi Fred Vasilescu, personaje înrudite, văd adesea femeia în termenii regnului vegetal şi animal. Comparaţiile conduc spre animale cu sânge rece şi animale de pradă.

Concepţia despre corp este tributară concepţiei despre persoană, iar în societăţile tradiţionale, corpul nu se deosebeşte de persoană. Corpul femeii se dezînsufleţeşte doar când devine gol. În antropologia biblică, corpul nu este izolat de om, omul este corp şi corpul său este el însuşi, iar cunoaşterea nu este separată de corp. La populaţiile din Noua Caledonie, corpul uman se regăseşte în termenii regnului vegetal, după cum aflăm din studiul lui David Le Breton, *Voi ne-aţi adus corpul,* citându-l pe Maurice Leenhardt: „Parte inseparabilă a acestui univers în care se scaldă, corpul îşi împleteşte existenţa cu cea a arborilor, a fructelor, a plantelor într-un amestec de corespondenţe în care omul şi fiinţa lumii fac schimb de componente. Partea dură a omului, osatura sa, poartă acelaşi nume cu inima lemnului, acelaşi cuvânt desemnând şi resturile de corali aruncate de valuri pe plajă. Cochiliile terestre sau marine desemnează oasele care protejează, precum craniul. Pulpa sau miezul fructelor numesc carnea şi muşchii. Rinichii şi celelalte măruntaie poartă numele unui fruct cu care se aseamănă. Plămânii, a căror formă aminteşte de cea a arborelui totemic al canacilor, poartă numele acestui arbore. Cât despre intestine, ele sunt asimilate cu împletitura de liane care fac ca pădurea să fie mult mai deasă. Corpul apare, astfel, la canaci, ca o altă formă a vegetalului sau, invers, vegetalul apare ca o prelungire naturală a corpului. Între aceste două universuri nu există frontiere clare"[8]. Personajele feminine seamănă cu plante gingaşe, atunci când sunt extrem de feminine, dar şi cu animale mici sau de pradă, cu sânge rece sau cald, atunci când ele stimulează virilitatea bărbatului sau inteligenţa. Femeia e comparată adesea cu un şarpe,

[3] *Idem*, p. 98.
[4] George Călinescu, „Regnul vegetal" în *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 121-122.
[5] *Idem*, p. 130.
[6] www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud
[7] *Idem*, p. 147.
[8] David Le Breton, „Voi ne-aţi adus corpul", în *Antropologia corpului şi modernitatea*, Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Chişinău, 2009, pp. 27-28.

animal cu sânge rece care interpretat psihanalitic „întruchipează psihicul inferior, psihismul obscur, ceea ce este rar, tainic, de neînţeles”[9]. Reptilele cu limba ascuţită, târâtoare şi ademenitoare sunt simboluri ale lumii edenice. Trupul de şarpe nu respinge feminitatea, ci o apropie: „Coşul pieptului, lămurit, lăsa să apară ocolul ultimelor coaste, atunci când porneau lateral, iar pântecele se strângea ca un *trup de şarpe*”[10]

„chiar când e aproape goală şi leneş lungită pe nisipul cald, i se vorbeşte unei femei frumoase cu *trup de şarpe* şi ochii limpezi, fără îndoială mai frumoasă decât îmbrăcată, cum i s-ar vorbi într-un salon”[11].

George Călinescu în *Principii de estetică*[12] discută condiţia poetică a plantelor şi animalelor în funcţie de dimensiunea lor. Prin analogie, Ela, Doamna T., Maria Sineşti şi Ioana Boiu sunt personaje de factură poetică, iar autorul face asocieri care definesc dorinţa personajului şi modul său propriu de manifestare: „ca o *pasăre speriată*” (Maria Sineşti)[13], „a rămas ca o *iederă fără sprijin*” (Maria Sineşti)[14], „Dă o impresie de sensibilitate şi pasiune <<din cap>>, care are ceva din *rigiditatea şi artificialul tulpinei de crin,* poate chiar din *fragilitatea trestiei*”[15]„*crin roşu*” (Ioana)[16], „cu o mândrie de *floare albă*” (Ioana)[17]. Ioana, prin verticalitatea caracterului său şi prin răceala sentimentelor seamnănă cu un crin, al cărui parfum poate ucide, inspirat într-un spaţiu închis. Ea trăieşte într-un spaţiu închis istoric, alături de un tată care nu doreşte şi nici nu se poate adapta timpului prezent. Acest aer „parfumat” îl va ucide pe Andrei Pietraru, tânărul care va renunţa la o logodnică bogată, la o slujbă bine plătită şi la un statut social de invidiat. Crinul „pendulează între serafic şi demonic. Deşi fără corupţie sangvină, el produce o intoxicaţie care predispune la prerafaelism. Paloarea lui e prea animală. Carnea lividă, tubul drept sugerează o fiinţă paradisiacă.”[18] Această floare va fi, chiar şi uscată, atrăgătoare în uscăciunea ei. Plantele cărnoase seamănă cu corpul vulgar al Emiliei, pe care Fred o compară cu o „friptură de cauciuc”. Dacă ar exista o asociere cu vreo plantă, aceea ar fi una dintre acele plante „prea grase, mustoase şi sangvinolente, crescute pe teren putrid, uneori greu mirositoare, care strivite sub picior au aspect de animal ucis”[19], cum spune George Călinescu.

În bestiarul simbolic, tigrul trimite cu gândul la „întunecarea conştiinţei, înecată de valul dorinţelor elementare dezlănţuite”[20]. Ela este văzută „ca o tigroaică vag domesticită, în care se deşteaptă „pornirea atavică” [21] atunci când, Ştefan Gheorghidiu primeşte moştenirea unchiului. În momentele lor de hârjoană, Ela „nu se lăsa cu una cu două şi lupta reîncepea, căci punea uneori în acest chef de pedeapsă o înverşunare de *panteră tânără* care se joacă”[22], „Era fără îndoială un paroxism, o undă de nebunie în furia ei, căci avea în joc aceeaşi frenezie ca *animalele din junglă*. Niciodată n-o iubeam atât de mult ca în asemenea clipe şi ar fi putut să mă omoare, dar la ispita asta n-aş fi renunţat. E ceea ce n-am întâlnit niciodată la altă femeie, această impresie de a te juca pasionat cu o *panteră întărâtată*.”[23]

---

[9] *Apud L'homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*, ed. a 2-a revăzută şi adăugită, Geneva, 1946, în J. Chevalier şi A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009.
[10] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 295.
[11] *Idem*, p. 305.
[12] G. Călinescu, op. cit.
[13] *Idem*, 179.
[14] Camil Petrescu, *Jocul ielelor,* Studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de Aurel Petrescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 182.
[15] C. Petrescu, *Suflete tari,* Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 23.
[16] *Idem*, p. 103.
[17] *Idem*, p. 101.
[18] George Călinescu, *Principii de estetică*, op. cit., p. 122.
[19] *Ibidem.*
[20] *Idem*.
[21] Camil Petrescu, *Ultima noapte…,* op. cit., p. 64.
[22] *Idem*, p. 66.
[23] *Idem*, p. 98.

Manifestarea sălbatică a corpului feminin se împleteşte cu tandreţea plantei, a corpului care este încă strâns legat de arhetipuri. Această atracţie stranie a bărbatului se explică prin împletirea de instincte şi seve dobândite ereditar. Dar, corpul, doar iubit poate fi transportat într-o asemenea percepţie de corp unic, androgin. Îmbrăţişarea adevărată se naşte în jurul cuvântului, pe când cea a Emiliei este una care se încurcă precum „un Osiris incapabil să se înalţe de la nivelul htonian la cel ceresc”[24].

În *Patul lui Procust,* corpurile feminine sunt pline sau goale, iar cantitatea de vid spiritual este direct proporţională cu calitatea lecturilor şi a scrisului. Doamna T. este remarcată pentru fineţea ei spirituală şi reuşeşte să rămână aşa până la capăt. Corpul femeii rămâne, într-un fel, conservat în prima impresie, în timp ce corpul Emiliei seamănă cu un vas gol, frumos în strălucirea lui exterioară, dar incapabil de a-şi umple vidul. Pentru că este iubit, corpul doamnei T. este descris în termenii vegetali, după cum l-am descoperit şi pe al Elei în momentele de voluptate: „Când eram furios şi sufeream din pricina ei, simţeam un fel de drojdie de satisfacţie că sânii, nici chiar atunci când era culcată pe spate, nu mai aveau acea *elasticitate dură de fructe*… […]. Îmi plăceau, parcă mai mult ca oricând, aceşti sâni molatici şi ascultători, care îmi umpleau, cu greutatea lor dragă, palmele, luându-le forma, şi îmi lipeam, cu o dureroasă bucurie, obrajii de coapsele cu *frăgezimi molcome de petale*…”[25], „Dar cotul mâinii mele drepte, ale cărei degete îmi apropiau de buze bărbia şi gura ei, a zdrobit, prin pânza cearşafului, *un fruct mic* şi elastic al pieptului, care m-a înfiorat”[26], „Am descoperit atunci un corp de femeie despre care pot spune că la fel n-am mai întâlnit niciodată. Cum stătea aşa, culcată pe spate, sânii mici, priviţi de deasupra, abia se desluşeau, se închega totuşi o zonă molatică, deasupra căreia, *sâmburele mic,* înconjurat de un *bănuţ* de culoarea vinului, odihnea ca pe o perniţă discretă”[27], „(pântecul n.n.) ca *mătasea porumbului*”[28], „Şi sub apăsarea buzelor simţeai unduirile de *floare* tare ale acestui corp, sprinten chiar când era nemişcat”[29], „Talia îi era lungă, încât sânii săltaţi de tot acum, ca nişte *nuferi* culcaţi, păreau susţinuţi sus de coşul pieptului, dacă nu ai fi avut impresia că îi trag spre umeri muşchii lungi ascunşi sub piele”[30].

„O simţeam prin olandă, caldă ca un *trup de pasăre.*”[31]

Nu doar trupul femeii iubite determină voluptatea aprecierii vegetale, ci şi acela al persoanelor care întră în spaţiul intim. Este cazul Anişoarei, verişoara lui Gheorghidiu: „Avea obraji cu limpezimi de ou de porţelan, ochii negri, mari ca nişte *migdale* clasice…”[32] , „De aproape de tot însă, tăriei accentuate a trăsăturilor îi corespundea o frăgezime prea molatică, nesigură, a cărnii, ca la o *floare crescută în întuneric*”[33], „Văzută în treacăt, pare o frumuseţe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorinţe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil şi de sălbăticiune, fiindcă are un *corp proporţionat şi molatic de felină*. E fără măsură însă în tot ce face. Acum e în ea o teroare de *vietate încolţită* şi istovirea câtorva nopţi de insomnie)”[34].

Comparaţiile sunt nenumărate, autorul continuă să-şi programeze personajele într-un vocabular vegetal care separă femeia de luciditatea şi intelectualitatea masculină, într-o dimensiune suavă şi scuzabilă: *lujerii de crin, floare de cireş, fruct roşu, respiraţie caldă de floare, floarea de mătase palidă, fructe oferite, petală de trandafir galben garoafa buze,*

[24] J. Chevalier şi A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* op. cit.
[25] Camil Petrescu, *Ultima noapte…*, op. cit., pp. 177-178.
[26] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 295.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem.*
[29] *Idem*, p. 296.
[30] *Idem*, 297.
[31] *Ibidem.*
[32] Camil Petrescu, *Ultima noapte*…, op. cit., p. 99.
[33] *Ibidem.*
[34] Camil Petrescu, *Jocul ielelor,* op. cit., p. 82.

seva în copaci, floare albastră, – ca semn de recunoaştere, un roi de fluturi deasupra unei plante, grâul copt, sânii ca merele, caise străvezii, petala de trandafiri galbeni, plantele sub privirea magică a fachirilor, floare de primăvară, miez alb de fruct exotic, ochii ca nişte prune lungi, verzi etc. Asemuirea femeii cu regnul vegetal înseamnă recunoaşterea, din partea lui Camil Petrescu a unei inocenţe cvasiparadisiace (literal, Edenul este „grădina dintre ape"), înseamnă apoi senzualitate şi un anume hedonism căci fructele sunt ispititoare şi prea uşor îţi înfigi dinţii în ele. De aceea, ele se mușcă, se taie cu cuţitul, se storc, ele au carne / pulpă. Vegetalul este un regn naiv, spontan, fără intelectualitate şi fără indivizi, de unde accesele de misoginie ale lui Camil. Gimnospermele sunt unisexuate, de unde, poate dorinţa de a fi una cu persoana iubită, mai ales în momentele de criză. Când trupul femeii decade în atenţia bărbatului, voluptatea creşte: „Când eram furios şi sufeream din pricina ei, simţeam un fel de drojdie de satisfacţie că sânii, nici chiar când era culcată pe spate, nu mai aveau acea elasticitate dură de *fructe*, că acum, când se măriseră, alunecau uşor, firește prea puţin, înspre coaste fără să mai afirme neastâmpărata mură, ca un sigiliu al voluptăţii, din vârful lor. Plinul şoldurilor nu mai avea liniile de *liră* de la început şi era ciudată corespondenţa între impresia aceasta de scădere, de atrofiere pură a lor şi *înflorirea* molatică a sânilor. Muşchii coapselor, care erau, în zilele dintâi, întinşi, semeţ, de la genunchi până la şold, acum se relaxau, mai *catifelaţi,* mai dulci la pipăit, imperceptibil, spre interiorul picioarelor. Dar atât de inexplicabile sunt întortocherile iubirii, că acum, când o simţeam înduioşat alături, tocmai aceste scăderi erau pentru mine prilejuri de voluptate. Îmi plăceau, parcă mai mult ca oricând, aceşti sâni molatici şi ascultători, care îmi umpleau, cu greutatea lor dragă, palmele, luându-le forma, şi îmi lipeam, cu o dureroasă bucurie, obrajii de coapsele cu frăgezimi molcome de *petale,* care altădată tresăreau elastice şi nervoase"[35]. Bărbatul lui Camil Petrescu are nevoie permanentă de confirmarea că femeia este a lui şi doar a lui. Dorinţa de a avea în posesie acest corp devine halucinantă. Sufletul femeii este amestecat cu trupul, de aceea devine atât de consitent în memorie, dar trupul este esenţial. În faţa morţii, îi revine în minte trupul, din nou trupul, dezlipit de suflet: „Mai aproape acum decât sufletul femeii mele mi-e trupul ei, căci senzaţiile încă le mai trăiesc"[36]. Pe toată întinderea romanului, Elei i se dezvăluie sufletul doar atunci când îşi îngrijeşte prietenele bolnave sau copiază pagini pentru mătuşa ei, moment pe care Gheorghidiu şi-l aminteşte în momentele de voluptate: „Eu priveam ochii îndoliaţi, care vegheaseră nopţi de-a rândul deasupra patului prietenei bolnave, mâna palidă care scotea din camera suferindei ligheanul cu pansamente murdare schimbate, aceeaşi mână palidă care copia zeci de pagini pentru mătuşă. Am prins să caut în tot trupul acesta de prinţesă dornică sufletul, *floarea* gândului şi a loialităţii"[37]. Replica pe care şi-o spune la începutul relaţiei, ca pentru sine, „Destinul tău, fată dragă, e şi va fi schimbat prin mine"[38], îi conferă dreptul de viaţă şi de moarte asupra trupului femeii iubite. Iubirea fiind înţeleasă ca o posesivitate deplină. Atât Fred Vasilescu cât şi Ştefan Gheorghidiu păstrează imaginea femeii iubite, a corpului ei, ca imagine a minţii pe care o recompun din întâmplări şi gesturi. Corpul capătă, astfel, o consistenţă pe care ar pierde-o dacă ar dispărea şi din raza virtualului. El se reconstruieşte în apele unei oglinzi limpezi pentru că ceea ce îşi amintesc cei doi sunt momentele de graţie ale cuplului. Asocierea corpului cu lumea vegetală şi cu cea animală prin comparaţii frecvente lasă să se întrevadă o urmă a purităţii primordiale care nu poate fi distrusă de nimic din ceea ce înseamnă percepţia materialităţii de astăzi. Accente ale unei lumi edenice în care plantele erau făcute ca să acopere, să îmbie, iar animalul să inspire.

Când se vorbeşte despre corp, el apare, psihologic vorbind, un subiect atractiv. Acest interes s-a cuibărit în fundul memoriei noastre şi se aşază mereu în dimensiuni noi ale

[35] *Idem*, pp. 177-178.
[36] *Idem*, p. 233.
[37] *Idem*, p. 98.
[38] *Idem*, p. 66.

existenţei. Forma propusă este de a realiza un profil al cuvintelor care vorbesc despre corp și corporalitate prin recitire. Corpul vegetal, corpul ca materie brută, sunt câteva ipostaze studiate în opera lui Camil Petrescu.

BIBLIOGRAFIE:

Barthes, Roland. *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, Traducere din franceză de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chişinău, 2007.

Barthes, Roland. *Incidente.* Traducere de Iolanda Vasiliu, Editura Cartier, Chişinău, 2007.

Călinescu, George, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Le Breton, David, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Chişinău, 2009.

Chevalier, J., **Gheerbrant, A.**, *Dicţionar de simboluri,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Curtea veche, Bucureşti, 2009.

Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Petrescu, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Editura Albatros, Bucureşti, 1964.

Petrescu, Camil. *Versuri,* Cu postfaţa autorului, ESPLA, Bucureşti, 1957.

Cărți online:

www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud.

THE POETICS OF NONSENSE AND THE ABSURD: LEWIS CARROLL VS. URMUZ

Andreea Sâncelean, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Aggressed by the real world, which abounds in clichés, conventions, titles and emblems that, in fact, hide the non-value, Lewis Carroll and Urmuz create a literature that is, in its essence, fantastic and even oneiric (the latter aspect being more evident in Carroll's books), in which, using the refined play with forms and meaning (essence), applied to language, ambiguity is in its element. Thus, absurd universes are born, that do nothing but underline the nonsense of reality and, more than this, sanction it through a type of humour that confuses and snatches the reader's mind out of the ordinary, of the commonplace that erodes the spirit.

Keywords: absurd, nonsense, irrational, language, logic

Cunoscând primele pulsiuni în secolele XVII-XIX, îndeosebi prin baroc, dar, într-o anumită măsură şi prin romantism, criza având ca simptom principal sentimentul absurdului a cunoscut punctul său culminant în secolul XX, dând naştere unui nou tip de literatură, cea a absurdului. În prima parte a acestui secol, Antoine de Saint-Exupéry afirma: „Totul este absurd. Nimic nu e pus la punct. Lumea noastră este alcătuită din piese care nu se ajustează unele cu altele. Dar nu materialele sunt de vină, ci Ceasornicarul. Ceasornicarul lipseşte."[1] După cum notează Nicolae Balotă pe marginea acestei afirmaţii, Ceasornicarul nu e Dumnezeu, ci omul, care se simte străin, alienat, pătruns de artificial, lipsit de o axă a valorilor, neavând contact, prin propria-i neputinţă, cu verticalitatea transcendentală.[2] Astfel, omul, care nu se mai mişcă decât pe o axă orizontală, unde cantitativul şi abstractul domină, începe să se simtă înstrăinat de propria sa umanitate, ca urmare a perceperii realităţii ca pe o lume ce se capitalizează, se birocratizează, se automatizează şi, într-un final, pare a se descompune, sentiment ce se transferă asupra propriei sale fiinţe. În acest context, limitele raţiunii sunt subliniate, căci iraţionalul, de nepătruns pentru logică, pare a domina existenţa.[3] Iar în acest punct apare ceea ce teoreticianul absurdului, Albert Camus, în *Mitul lui Sisif*, numea divorţul dintre om şi viaţă, care naşte sentimentul absurdului, având trei elemente: dorinţa omului de a găsi unitatea din lume prin intermediul raţiunii, pe de o parte, iraţionalitatea specifică a lumii, pe de alta, şi confruntarea dintre cele două, ce rezultă din condiţia limitată a omului ca fiinţă raţională.[4] Însă omul absurdului nu este cel care se resemnează în faţa acestui divorţ[5], după cum se întâmplă în cazul omului filosofiei existenţialiste, ci este cel care se revoltă, urmând afirmaţia lui Miguel de Unamuno: „Eu nu accept raţiunea, eu mă revolt împotriva ei" întrucât „tot ce e vital e antiraţional".[6]

În acest context se conturează o literatură a absurdului, în cadrul căreia omul apare ca fiinţă reificată, alienată, cuprinsă de anxietate şi nesiguranţă, dar şi de plictis, de indiferenţă şi

[1] Antoine de Saint-Exupéry apud. Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 10.
[2] *Ibidem*, pp. 10-11.
[3] *Ibidem*, pp. 11-14.
[4] Albert Camus, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994, p. 136.
[5] *Ibidem*, p. 140.
[6] Miguel de Unamuno apud. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 18.

cinism, în faţa unei lumi disclocate, ajungând până acolo încât „parodia existentă în lucruri coboară în limbă”[7], regăsindu-se la acest nivel prin nonsens, paradox, clişee, echivoc, incongruenţă etc. În ciuda faptului că niciun scriitor nu îşi arogă titlul de „scriitor absurd”, lumea literară nu s-a ferit să îi numească astfel pe unii prozatori, dramaturgi sau poeţi ai secolului XX, dar şi, retroactiv, ai secolului XIX, printre care se numără Lewis Carroll, Christian Morgenstern, Alfred Jarry, Kafka, Albert Camus, Urmuz, Eugen Ionescu, Samuel Beckett.

În ceea ce priveşte forma literară care a precedat literatura absurdului, potrivit consideraţiilor lui Nicolae Balotă în *Lupta cu absurdul*, aceasta este literatura nonsensului, avându-i ca reprezentanţi pe Edward Lear, Lewis Carroll şi Christian Morgenstern.[8] Acest aspect este confirmat de filosofia nonsensului conturată de Jean-Jacques Lecercle, care defineşte acest concept ca *la philosophie en riant*[9], care, asemenea literaturii absurdului, este subversivă şi constructivă în acelaşi timp.[10] Alte puncte de convergenţă între absurd şi nonsens, asupra cărora se va reveni în detaliu mai târziu, ar fi excesul de logică, subversiunea limbajului şi a raţiunii, violenţa, zoologicul, artificialul, incomunicabilitatea etc. Totuşi, diferenţa dintre cele două concepte este însemnată, după cum se va vedea şi în ceea ce priveşte lumile create de Lewis Carroll şi Urmuz, căci „poezia [şi proza] nonsensului nu implică o agresiune susţinută la adresa raţionalităţii şi realităţii lumii. Absurdul unei lumi fictive [...] nu se răsfrânge asupra lumii reale decât sub forma caricaturizării ei, a parodiei.” [11]

Dacă situaţia literaturii lui Lewis Carroll este destul de clară, deşi acesta a fost revendicat şi de suprarealişti, André Breton fiind, totuşi, şi cel dintâi care l-a numit pe acesta absurd[12], în cazul lui Urmuz apartenenţa sa literară a dus la numeroase controverse, fiind revendicat de avangarda românească. Însă, după cum observă Marin Mincu[13], Nicolae Balotă[14] şi Lucian Boz[15], pentru a aminti doar câteva nume, dacă la o lectură superficială prozele lui Urmuz par a dinamita literatura şi realitatea, pentru a o reconstrui mai apoi aleatoriu, la o analiză mai profundă se observă maxima luciditate de care a dat dovadă scriitorul în crearea operei sale, condiţie esenţială a operei absurde potrivit lui Camus[16], prin care acesta agresează realitatea surprinzând şi redând absurditatea-i specifică.

După cum observă Ion Biberi, în prozele lui Urmuz „lumea reală, făcută din coerenţe şi legături logice, bazată pe determinism, fixată în contururi precise, cârmuită de legi, se desface din toate încheieturile, se amestecă, se estompează în fum, în cenuşiu şi în absurd.”[17] Însă ceea ce omite exegetul este faptul că pentru omul absurd lumea nu este coerentă, legile după care funcţionează sunt doar aparente, această iluzie fiind dată de raţiunea înşelătoare. De fapt, lumea este iraţională prin excelenţă, haotică şi absurdă. Astfel, printr-un paradox, raţiunea ajunge să se autoironizeze prin literatura absurdului, şi mai ales prin umor, asemenea unui şarpe care îşi înghite propria coadă, după cum notează şi G. Călinescu cu privire la opera lui Urmuz.[18] Nu este, prin urmare, de mirare că realitatea cunoscută îndeosebi prin intermediul intelectului, cunoaşterea (aceasta incluzând şi valorile) dobândită de omenire cu

[7] de Sanctis apud. *Ibidem*, p. 42.
[8] *Ibidem*, p. 48.
[9] Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994, p. 164.
[10] *Ibidem*, p. 111.
[11] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.
[12] *Ibidem*, p. 112.
[13] Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 21.
[14] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970.
[15] Lucian Boz apud. *Ibidem*, p. 157.
[16] Albert Camus, *op. cit.*, p. 174.
[17] Ion Biberi apud. Adrian Lăcătuş, *Urmuz. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2002, p. 57.
[18] G. Călinescu apud. Adrian Lăcătuş, *op. cit.*, p. 59.

ajutorul raţiunii este pusă sub semnul întrebării şi nu doar atât, este aruncată în aer de scriitorii absurzi, aşa cum făcuse Nietzsche în secolul XIX.

Revenind însă la lumea aşa cum este percepută de absurzi, aceasta apare ca fiind golită de valori, legi şi etică, în sensul profund al cuvântului, cele promovate de realitate fiind doar forme lipsite de fond, în sensul în care acestea nu respectă manifestările natural umane. Mai mult, lumea, aşa cum este ea înfăţişată atât în opera lui Carroll, precursor al absurdului, şi a lui Urmuz, este lumea carceră a lui Pascal.[19] Deşi acest spaţiu dă impresia vastităţii (ex. locuinţa familiei lui Stamate, care, prin aglomerarea de obiecte, pare imensă, are deschidere spre infinit şi e pe aceeaşi stradă cu Nirvana; Ţara din Oglindă e un teritoriu vast, al cărui capăt nu poate fi văzut de eroină), este, de fapt, foarte limitat (familia Stamate trăieşte legată de un ţăruş, într-o cameră joasă, aflată sub pământ, iar Ţara din Oglindă este parcelată sub forma unei table de şah, unde personajele se pot mişca doar după reguli ce nu depind de ele, deşi nu sunt adevăratele reguli ale jocului de şah). Însă, dacă Alice se eliberează în cele din urmă din aceste lumi, trezindu-se din vis (de unde şi acea lipsă a unei „agresiuni susţinute" din partea lumilor lui Carroll), eroii lui Urmuz nu pot face acelaşi lucru, deşi încearcă. Tot ce pot face este să renunţe în faţa lui şi să se consume la infinit, asemenea lui Stamate, fără a putea, însă să scape din această lume. Probabil de aceea Alice nu sucombă, ci se revoltă, asemenea omului absurd al lui Camus, în faţa acestei carcere absurde, cu personaje care o agresează şi cu întâmplări ce sfidează logica, în timp ce personajele lui Urrmuz se predau în faţa absurdului.

Printre formele lipsite de fond specifice lumii absurde menţionate anterior se numără şi birocraţia, al cărei sistem împânzit de „legi impersonale, de abstracţiuni inexplicabile, se substituie raporturilor umane."[20] Astfel, atât în lumile create de Lewis Carroll, cât şi în cele create de Urmuz, îşi face loc artificialul. În Ţara Minunilor şi în cea din Oglindă, personajele se supun unor legi care nu le ia în considerare propria natură, legi specifice jocului, cel de cărţi în primul caz, cărţile de joc-personaj fiind obligate să se supună unei ierarhii specifice, şi cel de şah în al doilea caz, unde acestea se mişcă în funcţie de un destin impus în mod artificial, întreaga lume de dincolo de oglindă prezentându-se eroinei ca o imensă tablă de şah[21]. În plus, personajele sunt reduse la condiţia lor de obiecte de către eroină însăşi, care, în finalul primei cărţi *Alice*, exclamă: „Cui îi pasă de voi? [...] Nu sunteţi decât un pachet de cărţi de joc!"[22] Prin urmare, ambele universuri create de Lewis Carroll par a fi dominate de această senzaţie subtilă de artificial, care, însă, se manifestă cu mult mai mare violenţă în cazul prozelor lui Urmuz. Aici, dincolo de aglomerarea de obiecte ce sufocă şi care dau senzaţia unui univers din care natura a dispărut aproape cu desăvârşire (ex. apartamentul familiei lui Stamate este plin de astfel de obiecte) şi a abundenţei de instrumente folosite de personaje în diverse scopuri: binoclul pentru a privi în Nirvana, căruciorul pentru a atinge infinitul în *Pâlnia şi Stamate* etc. (a se observa şi titlul acestui „roman în patru părţi" în care obiectul are înaintate în faţa umanului), mecanizarea personajelor este aproape totală. Acestea par a păstra o fărâmă din organicul uman, însă pe acesta se pliază tehnicul care se „înşurubează" în fiinţă. Astfel, aceste făpturi par a fi fost reificate aproape total, metamorfozate în obiecte, cum se întâmplă în cazul lui Turnavitu care „nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferitele cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni."[23] Iar tehnicul ce este parte constitutivă a acestor fiinţe îşi află manifestarea în repetarea unor gesturi mecanice, artificiale ce creează impresia unor personaje-manechin,

[19] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p. 65.
[20] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1971, p. 14.
[21] *Ibidem*, pp. 91-92.
[22] Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010, p. 147.
[23] Urmuz, *Schiţe şi nuvele... aproape futuriste...*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustraţii de Jules Perahim, Ed. Tracus Arte, Bucureşti, 2012, p. 60.

marionetă[24], întruchipând burghezul supus convenţiilor de tot soiul, trăind o viaţă-surogat. O senzaţie asemănătoare, aici de încercare de transformare a personajului în automat, este trăită de cititor şi atunci când Alice este îndemnată de diverse personaje din Ţara Minunilor să recite poezii pe care se presupune că ar fi trebuit să le ştie pe de rost. Doar că memoria eroinei este inundată de imaginaţie, neputând fi redusă la un simplu aparat de reprodus poezii.

În aceste lumi, după cum notează Balotă cu privire la prozele lui Urmuz, „accesoriile tehnice în anatomia personajelor, forma lor, mecanica gesturilor, mecanizarea însăşi a «programului» lor de viaţă, totul indică degradarea umanului în mecanic. Fatalitatea, perfectul determinism care comandă aceste existenţe fictive, lipsa totală a libertăţii în acest univers, de altfel lipsit de legi, este, de asemenea, un corolar al mecanizării.”[25] Iar această observaţie nu poate să nu amintească de un fragment dintr-o scrisoare pe care Carroll a trimis-o unui prieten: „Do you ever play at games? Or is your idea of life 'breakfast, lessons, dinner, lessons, tea, lessons, bed, lessons, breakfast, lessons,' and so on? It is a very neat plan of life and almost as interesting as being a sewing machine or a coffee grinder”[26] (“Joci vreodată jocuri? Sau ideea ta despre viaţă este «mic-dejun, lecţii, cină, lecţii, ceai, lecţii, pat, lecţii, mic-dejun, lecţii,» şi aşa mai departe? Este un plan de viaţă foarte ordonat şi aproape la fel de interesant ca al unei maşini de cusut sau al unei râşniţe de cafea”, trad. Andreea Sâncelean).

Reducerea fiinţei umane la un simplu mecanism, reiterarea sa este însoţită de un alt tip de degradare, cea prezentă prin trăsăturile animaliere ale făpturilor urmuziene. Unele dintre personajele sale au aparenţele unor păsări: au cioc sau extremităţi ascuţite, au obiceiul de a ciuguli, în timp ce unele dintre ele au relaţii intime cu păsări. În plus, un alt personaj pare a fi alcătuit din elemente ce aparţin regnului vegetal, Ismail crescând iniţial în Grădina Botanică, după care a fost produs prin sinteză. De asemenea, eroul din *Pâlnia şi Stamate* vede printr-un tub care îi permite să privească în lumea dinafara locuinţei familial “doi oameni cum coboară din maimuţă”, care, departe de a fi un simplu joc de cuvinte, surprinde tocmai dezumanizarea fiinţei umane, posibilitatea reîntoarcerii acestuia la animal[27], dacă nu se află cumva deja în acel punct. Aceeaşi ameninţare se regăseşte şi în prozele lui Lewis Carroll, unde zoologicul inundă lumile fantastice. Astfel, Iepurele Alb poartă vestă, ceas de buzunar şi mănuşi, fiind mereu în criză de timp, anunţând poate o posibilă regresare a omului mereu grăbit. Apoi sunt fiinţele intermediare, cum ar fi Valetul-Peşte şi Valetul-Broască, care “privesc prosteşte cerul”, toate acestea fiind fiinţe-amalgam, ce trădează criza omului modern, ameninţat de degradare.

După cum notează Pompiliu Constantinescu referitor la *Pâlnia şi Stamate*, afirmaţie ce se poate extinde şi la Lewis Carroll, universul creat de Urmuz „satirizează burghezul fără imaginaţie”[28], ce pare a funcţiona mecanic şi animalic, şi ale cărui comportamente, deşi pot părea inedite, sunt, în realitate, absurde şi lipsite de substanţă. Acest aspect este confirmat de ocupaţiile majorităţii personajelor urmuziene (Stamate, „om demn”, face parte din consiliul comunal, slujbă care a ajuns să îl facă excesiv de nervos; fiul său, Bufty, ajunge, prin intervenţiile sale, subşef de birou; Turnavitu face politică; Cotadi este comerciant) , precum şi de preocupările ce le ocupă timpul liber (Cotadi lipeşte „cu gumă arabică diferiţi nasturi şi insecte moarte pe pieliţa fină şi califelată a guşei sale”[29], Stamate şi familia sa privesc cu binoclul în Nirvana „şi aruncă în ea cu cocoloaşe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb. Alteori, pătrund în sala de recepţie şi dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toţi trag atunci, de

[24] Ion Pop, *Avangarda în literatura română. Momente şi sinteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990, p. 51.
[25] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p. 59.
[26] Don L. F. Nilsen, *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998, p. 241.
[27] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p. 49-50.
[28] Pompiliu Constantinescu apud. Adrian Lăcătuş, *op. cit.*, p. 57.
[29] Urmuz, *op. cit.*, p. 70.

bucurie, focuri de pistol în aer.”[30]). Lumea aceasta de slujbaşi se regăseşte şi în cele două cărţi *Alice*, unde Carroll satirizează unele valori, comportamente şi atitudini burgheze: Iepurele Alb o confundă pe Alice cu menajera sa, luând în considerare doar aparenţele[31], Ducesa este o mamă frivolă, preocupată de evenimente sociale şi detestându-şi copilul[32], ce, în cele din urmă, se metamorfozează în porc, Porumbelul este o reprezentare a mamei victoriene excesiv de protective şi isterice, al cărei singur scop este acela de a-şi feri cuibul de şerpi (substratul erotic este evident aici)[33] etc. Însă atât în cazul lui Carroll, cât şi al lui Urmuz nu se poate vorbi doar despre lumea burgheziei, ci şi despre omul vremii lor şi al crizei spre care se îndreaptă în cazul scriitorului britanic, şi al celei cu care deja se confruntă în cazul lui Urmuz. Iar ceea ce depăşeşte observaţiile anterior făcute este raportul obsesiv de ierarhizare şi, mai mult, dorinţa obsesivă de putere, de a domina, de a suprima şi, prin urmare, violenţa şi tirania care abundă în lumile fantastice ale celor doi scriitori.

Balotă observă scindarea eroului urmuzian care se dedublează, acest aspect fiind cel mai evident în cazul cuplurilor-erou al prozelor sale (Ismail şi Turnavitu, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer, Pâlnia şi Stamate etc.) care, deşi par uniţi prin prietenie sau sentimente erotice, sunt, în realitate, uniţi printr-o complicitate sadică, tiranică, exploatându-i şi violentându-i atât pe ceilalţi, cât şi unul pe altul şi chiar devorându-se reciproc, toate acestea cu scopul de a stabili cine este stăpânul. Această dualitate se observă şi în cazul eroinei lui Carroll, despre care aflăm în *Alice în Ţara Minunilor* că „pretindea cu tot dinadinsul a fi două persoane”[34], Alice devenindu-şi propria autoritate în câteva rânduri, până să intre contact cu personajele celor două lumi, care vor încerca să i se impună ca stăpâni. Mai mult, motivul cuplului apare şi în lumile lui Carroll. Atât personajele care sunt cărţi de joc, cât şi piesele de joc îşi au perechile lor, iar între ele se stabileşte acelaşi raport de stăpân-slugă (ex. Regele şi Regina de Cupă nu interrelaţionează de pe poziţii de egalitate, căci regina este cea care are ultimul cuvânt).

Raportul de putere se află în strânsă legătură cu cel de posesiune, care în lumea capitalistă, mercantilă în care trăieşte Urmuz este înfloritoare. Astfel, Emil Gayk o priveşte pe nepoata sa ca pe proprietatea sa, de care poate dispune, deşi, aparent, acestuia îi pasă de bunăstarea şi educaţia acesteia. Acelaşi raport se stabileşte şi între Stamate şi pâlnie, care îl face să simtă pentru prima dată „divinii fiori ai dragostei”, iar Algazy şi Grummer, în ciuda aparentei prietenii şi afecţiuni, ajung să se consume unul pe altul „sub pretext că se gustă numai pentru a se completa şi a se cunoaşte mai bine.”[35] „Societate de negustori, de posesori, lumea lui Urmuz suferă din pricina împuţinării existenţei. Între a fi şi a avea există un raport invers proporţional.”[36] Astfel, cu cât aceste personaje au mai mult, amintind aici acea aglomerare grotescă de obiecte din universurile urmuziene, cu atât sunt mai puţin, căutând să îşi umple existenţa tot prin posesiune. Iar această posesiune nu se poate realiza decât prin violenţă.

Tirania inundă atât cele două lumi în care se aventurează Alice, cât şi prozele lui Urmuz, în cazul celor din urmă aceasta fiind de un sadomasochism exacerbat. Făpturile care populează universul lui Urmuz lovesc cu ciocul, îi încurajează pe ceilalţi să le provoace durere, se muşcă şi se consumă una pe alta, se umilesc, fără a ţine cont de faptul că sunt prieteni, rude sau iubiţi, căci toate sentimentele lor sunt pseudo-sentimente. Ei nu simt cu

[30] *Ibidem*, p. 78.
[31] John Goldthwaite, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York 1996, pp.127-128.
[32] *Ibidem*, p. 128.
[33] Andreea Sâncelean, *Femininity between Fantasy and Reality. Escaping to Wonderland*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2012, pp. 61-62.
[34] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 17.
[35] *Ibidem*, p. 95.
[36] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p 114.

adevărat nici dragostea, nici ura, ci doar dorinţa de a acapara, de a domina şi a poseda. În această lume golită de trăiri profunde, suferinţa personajelor nu înduioşează, iar destinul lor care îi duce fie spre sinucidere sau spre fuga disperată înspre propria neantizare, tot o formă de agresiune, nu naşte tragicul, ci tragi-comicul, generând un „surâs amestecat cu oroare”[37].

Spre deosebire de personajele lui Urmuz, care folosesc îndeosebi gestica şi ţipetele pentru a „comunica”, părând a fi într-o degradare atât de acerbă încât nici nu mai pot comunica verbal, fiinţele din Ţara Minunilor şi din cea din Oglindă sunt violente îndeosebi prin conversaţie. Într-adevăr, în câteva ocazii Alice se simte ameninţată fizic de bucătăreasa Ducesei, de Porumbel şi, mai ales, de Regina de Cupă care îi ameninţă pe toţi cu tăierea capului, dar în cazul lui Carroll raportul stăpân-slugă se stabileşte la nivel dialectic. Astfel, dialogul se prezintă ca o bătălie, iar rostirea pare a fi gata să fie înlocuită în orice moment cu violenţa fizică.[38] Alice este agresată constant de personaje care o corectează, o contrazic, îi fac observaţii nepoliticoase şi cărora pare să nu le pese câtuşi de puţin de regulile unei conversaţii echitabile, bazate pe cooperare, respect, politeţe, calitate, adevăr, empatie. O astfel de situaţie se regăseşte în scena unui ceai nebun din *Alice în Ţara Minunilor*, în urma căreia, eroina, care încercase să poarte o conversaţie politicoasă cu cele trei personaje, se ridică insultată şi pleacă dezgustată de la masă. La fel se întâmplă şi în *Ţara din Oglindă*, când îi întâlneşte pe cei doi fraţi gemeni, Tweedledee şi Tweedledum, care, deşi Alice le sugerează în câteva rânduri că nu poate rămâne mult timp, se decid să îi spună nu cea mai frumoasă poezie pe care o cunosc, ci pe cea mai lungă. În realitate, făpturile din aceste lumi nu numai că nu o iau în considerare pe Alice, ci caută să i se impună ca stăpâni, căci în momentul în care relaţia dintre interlocutori pare a se echilibra, unul din personajele lumii fantastice oferă o replică ce o pune automat pe Alice din nou într-o poziţie de inferioritate.

După părerea lui Jean-Jacques Lecercle acest lucru este cel mai evident în discuţia pe care Alice o are cu Humpty Dumpty, precum şi în scena procesului[39]. Ne vom opri asupra celei de-a doua, aceasta fiind reprezentativă şi în cazul prozelor lui Urmuz. Singurul scop al procesului nu este acela de a afla adevărul şi de a împărţi dreptatea, ci de a stabili o ierarhie, prin care autoritatea regelui să se impună şi să îl proclame încă o dată stăpân peste restul locuitorilor din Ţara Minunilor. Discursul regelui, întrebările pe care le adresează, afirmaţiile şi concluziile la care ajunge eludează adevărul şi echitabilitatea, aplicând retorica şi „sofisticăria” terminologică, bazându-se pe ignoranţa celorlalţi, pentru a domina. Astfel, acesta doreşte să se pronunţe verdictul imediat după citirea acuzaţiei, intimidează martorii prin observaţii personale, irelevante pentru proces, sau prin acuzaţii de furt aruncate la întâmplare, şi se foloseşte de puterea sa şi de cea a limbajului inclusiv pentru a scăpa de martorii nedoriţi, aşa cum se întâmplă cu Alice. Deoarece aceasta se înălţase şi devenise prin dimensiuni ameninţătoare pentru rege, acesta inventează o lege, legea nr. 42, conform căreia, datorită înălţimii, Alice trebuie să părăsească sala de judecată. Însă acest abuz de putere se întoarce împotriva regelui, căci, când eroina refuză să plece şi afirmă crearea legii pe loc, regele spune că este cea mai veche dintre legi. Dar logica învinge, iar abuzul regelui se întoarce împotriva sa: raţionamentele sale şi limbajul îl trădează, căci dacă ar fi fost cea mai veche lege ar fi trebuit să fie cea dintâi, Asupra problemelor de limbă şi de logică se va reveni, însă, mai târziu. Ceea ce interesează în acest punct este arbitrariul procesului legislativ dovedit de Carroll, care nu ţine cont de fiinţa umană, nu o respectă, căci acordă întâietate unor norme pătrunse de artificialitate şi de bunul plac al unei forţe opresive dornice de putere.

Problema sistemului juridic şi a legii este, pe bună dreptate, una dintre temele majore ale literaturii absurdului, regăsindu-se şi în prozele lui Urmuz. Parte a acestui sistem el însuşi,

[37] Wolfgang Kayser apud. Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1971, p. 59.
[38] Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*,p. 72.
[39] Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, pp. 86-91.

Urmuz avea o repulsie deosebită faţă de datoria sa de a împărţi dreptatea, considerând procesul legii absurd, golit de sens şi redus la simple formalităţi care, însă, pot suprima omul definitiv. De aceea, în prozele sale, unele personaje recurg la gesturi specifice acestui registru în momente în care, în mod logic, acestea nu au niciun sens, sunt absurde, luând forma unor ritualuri din care a rămas doar un automatism care merge în gol (ex. Stamate, după ce i se oferă pâlnia, „se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la pământ, rămânând astfel în nesimţire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului”[40]).

În contextul în care dreptatea pare a nu mai exista se pune şi problema golirii de valori a lumii, a desacralizării şi a demontării a tot ceea ce părea imbatabil. Dacă scriitorul britanic nu merge până la capăt în acest sens, acesta fiind sarcastic faţă de istorie (ex. atunci când Şoarecele propune să îi usuce pe cei care au înotat în piscina de lacrimi spunându-le cea mai seacă poveste şi începe să le vorbească despre William Cuceritorul), faţă de didacticism, prin parodierea celor mai populare poezii victoriene cu caracter moralizator, şi a sistemului educaţional în discuţia pe care Alice o are cu Ţestoasa-Surogat şi Grifonul, şi, mai ales, prin acţiunea subversivă constantă asupra limbajului şi logicii, asupra căreia vom reveni în cele ce urmează, Urmuz face acest lucru.

În opinia prozatorul român, transcendentul este innaccesibil pentru fiinţa umană limitată în cunoaşterea ei de limitele propriei raţiuni. Degeaba priveşte „filosoful” Stamate infinitul – nu îl poate pătrunde. În acest context, omul lui Urmuz neagă la rândul său transcendentul. De aceea Nirvana „se află situată în aceeaşi circumscripţie cu dânşii [familia lui Stamate], începând lângă băcănia din colţ”[41]. De aceea Stamate porneşte asemenea lui Ulise pe mare, doar că într-o călătorie ridicolă, înfruntând chemările Sirenelor[42], dintre care una se transformă într-o pâlnie ruginită, punându-se la dispoziţia dorinţelor erotice ale lui Stamate asemenea unui obiect sexual. Miturile sunt demontate, sunt desacralizate, pentru a le trasforma în ceva artificial, şi pentru a le înlocui cu „mitul maşinist”.[43] Iar de aici, niciuna din preocupările înalte umane nu mai au nicio valoare, nici măcar ştiinţa, cu atât mai puţin filosofia, căci nimic nu poate fi cunoscut cu adevărat. În plus, omul lui Urmuz este atât de atrofiat ca fiinţă umană încât asemenea preocupări nu sunt niciodată serioase. Nu degeaba Stamate, aparent preocupat de infinit, este atât de profund tulburat de „o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă”[44] şi care se dovedeşte a fi cea a unei pâlnii.

Cultura însăşi, deşi menţionată ca fiind de o importanţă deosebită în prozele sale, nu are nicio valoare, căci făpturile ce populează lumea fantastică a lui Urmuz rămân la fel de violente şi de monstruoase cum erau. Astfel se explică şi parodierea didacticismului, aşa cum apare aceasta în descrierea lui Ismail, unde acesta e prezentat ca într-un manual de biologie, într-un stil detaşat, obiectiv, clar şi concis, mimând pedanteria profesorală. În acest punct Urmuz se apropie de Lewis Carroll, care este cunoscut pentru parodiile create după poezii pentru copii, care aveau drept scop educarea acestora[45] [46]. Nu numai că scriitorul britanic le schimbă sensul, dar face ca poeziile din cărţile sale să aibă tocmai morala opusă originalului. Astfel, dacă poezia *Cum albinuţa hărnicuţa* urmăreşte încurajarea hărniciei, versiunea lui Carroll *Cum micului crocodil* este un elogiu adus lentorii şi lăsării lucrurilor să vină de la sine. Acelaşi este cazul poeziei *Bătrân eşti, taică William*, al cărei original promovează înţelepciunea vârstnicului, viaţa cumpătată şi credinţa creştină, în timp ce versiunea creată de

[40] Urmuz, *op. cit.*, p. 80.
[41] *Ibidem*, p. 78.
[42] Ion Pop, *op. cit.*, p. 47.
[43] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p. 59.
[44] Urmuz, *op. cit.*, p. 79.
[45] Don L. F. Nilsen, *op. cit.*, p. 246.
[46] Humphrey Carpenter şi Mari Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 17.

Carroll îl reprezintă pe bătrânul William ca pe un avocat (din nou critică la adresa justiţiei), care şi-a băut minţile şi care recunoaşte că are mintea cam goală de gânduri.

În cele din urmă, întreaga parodie coboară la nivelul limbajului, iar punctele comune ale celor doi scriitori sunt sonoritatea cuvintelor şi rolul acesteia în crearea lumilor şi a fiinţelor ce le populează, puterea nominală a limbajului, echivocul, clişeul, automatismul, având ca scop final dinamitarea limbii. În ceea ce priveşte sonoritatea cuvintelor, Lewis Carroll a fost un maestru, inventând cuvinte noi, folosindu-se de *charabia*, şi anume crearea de noi cuvinte folosind sunete specifice limbii proprii[47], alături de cuvintele-valiză, fiind creatorul acestei tehnici (ex. „slithy", „toves", „brillig" etc. în poemul *Jabberwocky*). Acelaşi accent pus pe sunet se regăseşte şi la Urmuz, doar că în cazul său acesta se află în strânsă legătură cu valoarea nominală a cuvintelor, despre care sora sa, Eliza Vorvoreanu, afirmă: „Îi plăcea [...] şi îl făcea să râdă... numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere."[48] Un asemenea caz este cel al lui Turnavitu, care a avut pentru o lungă perioadă de timp „ocupaţia" de ventilator, astfel că simpla lui numire traduce trăsăturile sale constitutive. La fel, Stamate nu poate fi decât cineva care lucrează în consiliul comunal. În cazul lui Carroll, numirea are acelaşi efect. Timpul devine astfel personaj, ia fiinţă, asemeni lui Nimeni. Legea pe care o invocă Regele de Cupă atunci când vrea să o alunge pe Alice din sala de judecată este de ajuns să fie numită pentru a exista.[49] Apoi, expresii precum *Mad as a hatter* sau *Mad as a March hare* devin personaje, Pălărierul şi Iepurele de Martie, care se comportă ca nişte lunatici.[50]

Echivocul, marcat de pluralitatea de sensuri, apare la ambii scriitori, acest aspect fiind remarcat pentru prima dată de Tudor Vianu în *Figuri şi forme literare*. Astfel, imaginea celor doi oameni care coboară din maimuţă din *Pâlnia şi Stamate* se bazează pe echivoc, comportând, însă, şi sensuri antropologice. Tot aici, masa „fără picioare, [...] bazată pe calcule şi probabilităţi", îmbină echivocul şi clişeul, în cazul celui din urmă imitând stilul specific anunţurilor publicitare[51]. La Lewis Carroll, acesta este folosit, ca în cazul lui Urmuz, pentru a surprinde curgerea firească a logicii, deschizând posibilităţi infinite limbajului, dar şi universului creat. Astfel, atunci când Regele Alb din Ţara din Oglindă o roagă pe Alice să se uite să vadă pe cine vede pe cărarea din pădure, acesta îi răspunde că nu vede pe nimeni (în limba engleză, dubla negaţie este imposibilă; astfel, Alice ar spune că vede pe nimeni), la care Regele îi răspunde: „Tii, grozav aş vrea să am asemenea ochi [...]. Să fii în stare să vezi pe Nimeni!"[52]

Dacă echivocul este folosit pentru a lărgi perspectiva asupra a noi posibilităţi de semnificaţii, clişeele şi automatismele apar tocmai pentru a sublinia platitudinea limbii care a ajuns să fie secătuită de sensuri. Astfel, după ce Alice o aude pe Regina de Cupă rostind pedeapsa decapitării fără sens, după bunul plac, fără ca această verbalizare să fie urmată de consecinţe, înţelege golirea de sens a clişeului[53], devenit automatism al unei fiinţe obsedate de putere şi de a-i tiraniza pe ceilalţi. Aceeaşi tehnică o foloseşte şi Urmuz, doar că în prozele sale recurenţa acesteia este mai puternică, subliniind formalitatea pură a comunicării. În cazul său, „clişeele, frazele gata-făcute, sintagmele mai mult sau mai puţin osificate sunt prinse în inerţia calculată a textului [...], ce le dezvăluie vacuitatea, procedând la montaje burleşti sau groteşti, la asociaţii descalificante pentru expresia «trăirilor» fundamentale."[54] Un exemplu în acest sens este ritualul prin care Stamate caută să se pună în posesia pâlniei de care se

[47] Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, p. 21.
[48] Eliza Vorvoreanu apud. Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1970, p. 40.
[49] Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, p. 91.
[50] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1971, p. 94.
[51] Tudor Vianu, *Figuri şi forme literare*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1946, p. 181.
[52] Lewis Carroll, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005, p. 92.
[53] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1971, p. 108.
[54] Ion Pop, *op. cit.*, p. 46.

îndrăgostise, alăturarea clişeelor şi automatismelor la care recurge prozatorul subliinind lipsa de substanţă a trăirilor lui Stamate.

Toate aceste demontări şi demascări ale limbajului, reconstruirea sa în structuri neobişnuite, au scopul primar de a surprinde logica obişnuită. Lewis Carroll este considerat de Balotă „marele maestru al subversiunii fictive a logicii, a raţiunii”[55], căci, fie prin paralogism, cum se întâmplă în cazul Reginei Albe care foloseşte exerciţii specifice raţiunii pentru a crede lucruri iraţionale, fie prin excesul de logică, unde Carroll ajunge să aplice limbajului chiar şi raţionamente matematice (ex. când Alice spune că nu poate servi mai mult ceai din moment ce nu a servit deloc şi este corectată de Pălărier care îi spune că întotdeauna poţi lua mai mult decât nimic), acesta suprinde intelectul. Astfel, raţiunea se autopersiflează, fiind bătută cu propriile-i arme şi înţelegându-şi astfel limitarea. La fel se întâmplă şi în prozele lui Urmuz, unde incongruenţele sunt atât de ordin logic (nu se întâmplă ceea ce ar trebui să se întâmple în mod logic), de ordin natural („contrast între lucruri şi ideile abstracte referitoare la acele lucruri”) şi de ordin social („contrast între exigenţele vieţii şi stereotipiile, schemele, banalităţile, convenţiile sociale”)[56], toate acestea fiind subliniate anterior.

În concluzie, atât cele două cărţi *Alice*, cât şi prozele lui Urmuz au numeroase puncte comune, cei doi scriitori căutând să deconstruiască formele uzate care nu mai pot hrăni spiritul omului modern, surprinzând criza omului într-o lume pe cale de a se automatiza şi goli de sensuri profunde, recunoscând, în acelaşi timp, iraţionalitatea specifică naturii. Astfel, cei doi sunt consideraţi deschizători de drumuri către o nouă formă de literatură care să răspundă nevoilor omului angoasat al secolului XX.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie

Bibliografia operei

- Carroll, Lewis, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005
- *** *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010
- Urmuz, *Schiţe şi nuvele... aproape futuriste...*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustraţii de Jules Perahim, Ed. Tracus Arte, Bucureşti, 2012

Bibliografie critică

- Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970.
- *** *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
- Camus, Albert, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994

[55] Nicolae Balotă, *op. cit.*, 1971, p. 92.
[56] *Ibidem*, p. 45.

- Carpenter, Humphrey şi Mari Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1999
- Goldthwaite, John, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York 1996
- Lăcătuş, Adrian, *Urmuz. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2002
- Lecercle, Jean-Jacques, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv şi note bibliografice de Marin Mincu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983
- Nilsen, Don L. F., *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română. Momente şi sinteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990
- Sâncelean, Andreea, *Femininity between Fantasy and Reality. Escaping to Wonderland*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken, 2012
- Vianu, Tudor, *Figuri şi forme literare*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1946

THE DE-SEXUALIZED WOMAN IN HARDY'S THE WOODLANDERS – *BETWEEN VICTIMIZATION AND EMPOWERMENT*

Ioana Eparu, Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: The idea of an active female sexuality was regarded during the nineteenth century as unnatural, even perverted, and as a threat to the respectability of the Victorian household and, by extension, to the entire nation. Therefore, the prevailing image of the Victorian woman was that of a woman cloistered within the private sphere and her body enclosed and unrecognized or, rather recognized as inferior. Taking as starting point Thomas Hardy's novel The Woodlanders, the paper focuses on the representation of women as objects and on their reconfiguring as de-sexualized bodies, which are being remodelled and manipulated (by father, husband or lover) in order to become submissive and comply with patriarchal values. The instantiations of the female body's manipulation and training will be revealed through the use of Michel Foucault's theory on the docile body. However, the term 'de-sexualization' takes another interpretation, as borrowed from Foucault's line of thought, where it may be interpreted as a form of empowerment through which the woman, by becoming vocal and demanding her rights, actually gains power and manages to penetrate the public space, hence redefining herself in a male-dominated society. De-sexualization indeed empowers women to interact with the other sex, but it also triggers the loss or denial of their sexuality.

Keywords: female body, Foucault, de-sexualization, objectification, empowerment

In a society which put great emphasis on the objectification and cloistering of the female body within the private sphere, emphasizing the sexual impulses that govern the human being and challenging the prescribed ideas according to which women lacked passion and erotic drive must have been a challenging task for a writer. The nineteenth-century patriarchal discourse on women reconfigured the female body into a body that was easily manipulated and submissive, rather than desirable. It was for this transformed, recreated female body that a new discourse emerged, one which represented the woman as a machine which could be handled as an object by the medical corpus of the age, whose determined, fixed task was to decide whether the female body was capable of reintegration in the society or had to be locked in an asylum or worse, disposed of among the outcasts of the society. Medical experts provided supposedly scientific arguments to prove that, whereas men had strong sexual drives, it wasn't fit for respectable women to feel the same. A leading figure of this idea was Dr. William Acton (1818-1875), who argued that "the majority of women (happily for society) are not very much troubled with sexual feeling of any kind"[1]. For Acton female sexual activity was highly evident in lunatic asylums, while healthy women were free from these sexual drives, since they submitted the passions of the flesh to their husbands only: "The best mothers, wives, and managers of households, know little or nothing of sexual indulgences (…) As a general rule, a modest woman seldom desires any sexual gratification

[1] Acton, William, "Prostitution Considered in its Social and Sanitary Aspects" (1870) in Sheila Jeffreys (ed), *The Sexuality Debates*, Women's Source Library, Volume VI. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 2001, p. 61

for herself. She submits to her husband, but only to please him"[2]. In other words, a body stripped of its sexual aura, de-sexualized and trapped in its domestic cage represented no danger for the 'respectable' society of nineteenth-century England.

This view of the female body as de-sexualized was encapsulated in the medical and literary discourse by propounding an image of the woman as asexual, devoid of sexual desire. Excess of sexual desire (most inherent in prostitutes and hysterics) had to be normalized through a cautious process of discipline. Discipline of the female body triggered discipline of female sexuality, hence the domestic female body had to be taught not to become receptive to (illicit) sexual passion, otherwise it would have betrayed the unity of the society and thus become a threat, a danger. The Victorian woman was expected to behave as purely as possible; she had to control her behaviour, her sexual appetite and her speech so that she could dominate and control the desires of the flesh; she was considered an extension of man, devoid of passions and interested in maintaining peace and tranquillity in the home.

In *Discipline and Punish*, the French philosopher Michel Foucault developed his thesis on the docile body, a type of body which is "manipulated, shaped, trained, [it] obeys, responds, becomes skilful and increases its forces (...) A body is docile that may be subjected, used, transformed, and improved"[3]. The variety of meanings conveyed by this single phrase accounts for the transformation, reconfiguration of the body into a passive, manipulated and obedient tool, which by training becomes an active body, a skilful body which gradually increases its forces. By extension, we may apply Foucault's theory on the docile body to the Victorian female body which is turned docile and becomes powerless in the nineteenth century patriarchal environment and is consequently easy to manipulate. Thus, subjected to a process of inferiorization, control and treated as a commodity, the female body becomes a site of male domination. Such is the case of the female body in Thomas Hardy's novels – all throughout Wessex, most female characters are reconfigured by male characters as de-sexualized so they could maintain their control and power over them. In a typical patriarchal society, the restrictions imposed unto the female body restricted women's freedom and these merely represented objects of trade, of inspection, bodies whose behaviour had to be regulated since childhood in order to prove their usefulness and docility in later years, when they had to be economically valuable. In this case, the woman was, without a shadow of a doubt, a victim of destiny, of money and of her secondary position in the society.

However, I will assign another interpretation of the term 'de-sexualized', starting from Foucault's idea that, during the nineteenth century, a whole movement of de-sexualization took place and triggered the empowerment of women who, through their own de-sexualization, managed to empower themselves in order to interact, to speak the same language as the other sex. However, taking into account the discourse of prudishness and sexual repression which permeated the patriarchal Victorian society, it is practically impossible to separate the concept of *de-sexualized as empowered* from the image of the Victorian woman as passive, perceived as lacking a sexual body, submitted to male control, hence a docile body, as I will show in the subsequent analysis.

Thomas Hardy's *The Woodlanders* deals with love, courtship, issues of class position, marriage and the status of women in the Victorian society. At the hub of the narrative Hardy places the returned native Grace Melbury, an educated young woman, who comes back to her patriarchal environment where she finds her father deeply interested in trading her marital future to the most prospective suitor, hesitating between Giles Winterborne, the hard-working but uncultured rustic and Edred Fitzpiers, the newly arrived mysterious doctor, a whole

[2] Acton, William quoted in Marcus, Steven, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New Jersey: Transaction Publishers, 2009, p. 31
[3] Foucault, Michel, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975), New York: Random House, 1995, p. 136

discourse which places Grace in the position of an auctioned object. Following Hardy's preferred narrative thread, this love triangle is disturbed by the appearance of the femme fatale Felice Charmond, who complicates the relationships between Grace and the two suitors. The novel's major focus resides in highlighting the status of the Victorian woman and the limited choices she had in a patriarchal society from the moment of her birth.

Grace Melbury represents the first instantiation of the de-sexualized woman turned into a victim of the society in which she lives. Grace is the perfect example of patriarchal oppression, of the woman turned into a docile and useful body, treated as an object by the different men in her life: her father and her husband. The patriarch of the household, Mr. Melbury, constructs his daughter as commodity and judges her value taking as starting point the money which he had invested in her education. In this context, Grace becomes a social victim within the patriarchal system which entraps her and thus limits her choices. Thus, when it comes to marrying his daughter, the father demands repayment for his investment: "since I have educated her so well, and so long, and so far above the level of the daughters hereabout, it is wasting her to give her to a man of no higher standing than he"[4]. Grace becomes gradually an object of barter for Mr. Melbury, who is unable to perceive his daughter as a woman, but as an item which he must re-locate as most profitably as possible. Unsatisfied with the prospect of his daughter marrying the not so well-off Giles, Mr. Melbury configures his daughter according to a plan: "I have (…) that plan in my head about her"[5], according to which she should marry a man of higher position than his. When placing his daughter within a pre-established schema, the father annihilates the daughter's possible choice from the very beginning and re-configures *the woman* Grace into *the object* Grace by constantly disciplining her into forcibly participating into the predominant discourse of male superiority and authority over female weakness and submissiveness.

We may say that the strategies of discipline directed towards Grace's body represent subtle tactics, since they are deployed without weapons or terror, encapsulating forces that bear directly on her body, but without the use of violence. Grace is thus disciplined, turned docile through "a micro-physics of power"[6], i.e. a power which invests bodies by means of a multifaceted network of subtle mechanisms. This micro-physics of power is, according to Foucault, "the power exercised on the body [and] is conceived not as a property, but as a strategy, that its effects of domination are attributed (...) to dispositions, manoeuvres, tactics, techniques, functionings; (...) one should decipher in it a network of relations, constantly in tension, in activity, rather than a privilege one might possess (...) [and] the overall effect of its strategic position – an effect that is manifested and sometimes entrenched by the position of those who are dominated"[7]. Hence, in the context of the father-daughter relation perceived in pecuniary terms, the dominated Grace has to prove the usefulness of her body.

For Foucault, the body is crossed by the intersection of a series of correlatives: power, dominance, control and subjection, all expressed and further exercised in socio-political relations. Even though for Foucault the body's usefulness is measured in terms of production (economic), he notes that "the body becomes a useful force only if it is both a productive body and subjected body"[8]. Mr. Melbury gradually keeps his daughter under control, seen as a way of protecting his investment and which in fact turned into his obsession, consisting in "sow[ing] in her heart cravings for social position"[9], which shows that the father wants his

[4] Hardy, Thomas, *The Woodlanders* (1887), Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 17
[5] Ibid.
[6] Foucault, *Discipline and Punish*, p. 26
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] Hardy, *The Woodlanders*, p.81

daughter to understand and internalize the power and importance of money and social position.

Grace is trained into sheer docility and is continuously manipulated by outside forces – first of all, she is shaped and trained by her father to become an educated woman and marry to her own advantage; she obeys her father in being ready to accept the suitor that had been destined for her by her father; secondly, by Fitzpiers, the shrew seducer. Hence Grace's body is put to the test of discipline – discipline seen as involving a whole technology of the body, which is invested with relations of power and domination: it is branded, trained, worked, observed, punished and lastly turned into a de-sexualized object.

In a Foucauldian reading, Grace's body is re-configured by her father into a "body as a machine"[10], a body in which disciplinary procedures were used to optimize the economic usefulness of the body, a significant moment in the development of capitalism, which required the controlled insertion, implementation of bodies into the new machinery of economic production[11]. In this context, Mr. Melbury's de-sexualizing Grace entails a process of 'torture' for the daughter, who, upon returning in her native environment, lives the tragedy of the exiled; she feels uprooted, alienated, gradually turning from an unpleased person to one that is trying to please the others. However, in her case, as I shall demonstrate in the last part of this paper, this process of de-sexualization performed onto her body by outer forces transforms, re-configures Grace into a woman who will actually become empowered and raise her voice above her oppressors'.

Another instantiation of de-sexualization in *The Woodlanders* is provided by a female character who resorts to self-mutilate her body out of economic reasons. Marty South is a girl with "little pretension to beauty"[12] and whose hands are hard, rough, red and blistering. It is her hair which brands her femininity; her hair, in its abundance which made it almost unmanageable, brown, even though its "true shade was a rare and beautiful approximation to chestnut"[13]. It is through Marty that Hardy mirrors a harsh reality of the nineteenth-century society, i.e. the economic hardships most poor peasant girls had to endure and which eventually forced them into selling their own hair in order to survive: "Young women in England, who have beautiful tresses, are occasionally, we know, urged by poverty to part with them for money to the hair-workers"[14]. These girls were also providers of hair for the "boudoirs of [the] fashionable world"[15], ladies of the middle class who needed to embellish themselves, to re-create their sexuality through artificial coils and curls, such being the case of Felice Charmond who augments her charms in order to ensnare and betray men, thus hair becoming a symbol of deceit (also used by Hardy in the depiction of Arabella Donn in *Jude the Obscure*, when Jude discovers that his wife's enormous knob of hair is a detachable piece).

It is lack of money and the realization that the man she secretly pines for (Giles) would never take an interest in her which make Marty sell what she regards as her only claim to beauty. Not only does she sell her hair, but she transforms this commercial process into a ritual of self-punishment when she actually cuts it herself, thus completely de-sexualizing her being. The process of de-sexualization brings about Marty's inner struggle, the turmoil at the thought of being deprived of her sexual, sensuous side: "I cannot part with it: so there!"[16]; "I say I won't sell it – to you or anybody"[17]; "I value my looks too much to spoil 'em"[18].

[10] Foucault, Michel, *The History of Sexuality*. *An Introduction*, Volume 1, New York: Pantheon Books, 1978, p. 139
[11] Ibid.
[12] Hardy, *The Woodlanders*, p. 10
[13] Ibid.
[14] Rowland, Alexander, *The Human Hair*, London: Pipee Brothers & Co., 1853, p. 158
[15] Ibid., p. 159
[16] Hardy, *The Woodlanders*, p. 11
[17] Ibid., p. 12

When Marty cuts her own hair and transforms it into commodity, she effects a ritual of self-punishment. By altering her appearance, she also alters her relations to the onlookers. The punishment is visible when Giles sees her and he is startled by her looks: "your head (…) has shrunk to nothing – it looks like an apple upon a gate-post"[19], to which Marty's heart "swelled"[20] and "she could not speak"[21]. Thus, by robbing herself of an important feminine asset, Marty contributes willingly to her own de-sexualization by unmaking herself as a possible object of desire for the man she longed for ("I've made myself ugly – and hateful – that's what I've done!"[22]) by sacrificing her feminine looks.

A woman's hair has always been evocative of her sexuality, and it has even been claimed that "a woman's head hair is to the male a symbol of her pubic hair and hence of her very womanhood"[23]. Thus it comes as no surprise on the part of prudish Victorians to dictate some rules of good behaviour for ladies in public, rules which stated that, after the period of adolescence, women were supposed to put their hair up and only let it loose in more private, intimate occasions. That is why, by contrast with the considerate ladies who would groom and tie up their hair, a woman with loose, unkempt hair would be easily associated with loose sexual mores. In the case of the unfortunate Marty, her short hair equates to lack of sexuality and sensuousness, which is noticed by Giles, who immediately re-configures *the woman* Marty into *the object* Marty, by comparing her head to an apple. Not only does Marty participate into the process of her own de-sexualisation, but she is also de-sexualized and objectified within the male discourse which associates hair with femininity.

The de-sexualisation of the woman occurs in this novel at the level of the ageing body as well. Felice Charmond buys Marty's hair in order to increase her charms and thus render herself more attractive to Fitzpiers. Felice internalizes the process of ageing as one that transforms her body from *useful* to *useless*. The useful body is a body that can be, in Foucauldian terms, handled and trained[24]. Therefore she interprets her body as capable of performing a series of functions considered useful by the patriarchal society, i.e. to meet a prospective husband, marry him and settle down. The panic of an ageing body is translated as her fear of becoming unacceptable, abnormal and unattractive in male's eyes. Upon realizing and further acknowledging the signs of ageing, Felice internalizes the end of her usefulness 'on the market', usefulness which should be understood in her case as her power of attraction, which gradually fades away. She therefore tries to make her body useful again by decorating herself with artificial props (false tresses). When Fitzpiers discovers that Felice's beautiful hair was only a substitute, he re-configures his mistress as another, de-valuing her from a sexual, sensuous woman to a de-sexualized, hence useless woman. Placed on a pedestal by her lover and by the members of the community in which she lived, Felice becomes an/other, associated with the woman's *other* face, one that she had carefully kept confined, veiled, but which was unveiled so as to reveal the unequal play of power relations in Victorian culture: women pay for being other, for not being able to comply with the ideal(ized) standards expected by the Victorian patriarchal system.

The other meaning assigned to the term 'de-sexualization' in this paper was borrowed from Foucault's line of thought and it is associated with a creative and interesting element in the women's movement during the nineteenth century:

---

[18] Ibid., p. 13
[19] Ibid., p. 21
[20] Ibid.
[21] Ibid.
[22] Ibid.
[23] Cooper, Wendy, *Hair: Sex, Society, Symbolism*, London: Aldus, 1971, p. 65
[24] Foucault, *The History of Sexuality*, p. 170

"The real strength of the women's liberation movements is not that of having laid claim to the specificity of their sexuality and the rights pertaining to it, but that they have actually departed from the discourse conduced within the apparatuses of sexuality. These movements do indeed emerge in the nineteenth century as demands for sexual specificity. What has the outcome been? Ultimately, a veritable movement of *de-sexualisation*, a displacement effected in relation to the sexual centering of the problem, formulating the demand for forms of culture, discourse, language, and so on, which are no longer part of that rigid assignation and pinning-down to their sex which they had initially in some sense been politically obliged to accept in order to make themselves heard. The creative and interesting element in the women's movements is precisely that"[25].

Hence I will extract this Foucauldian perception of the term and apply it to Hardy's female character who is depicted as unsexing herself and renouncing for a moment at her sensuous, feminine side, in order to find a common language, to become 'accepted' and thus 'understood' by men. In order to achieve this, female characters in Hardy's fiction are generally presented as inverting the dominant/submissive paradigm and consequently placing themselves in a position of power. In a male-dominated society like the Victorian one, where women were often the victims of sexual oppression, it was difficult for women to even consider the topic of female sexual agency and choice, since women were assigned, cloistered to the private arena. In this context, we may say that de-sexualization represented a strategy, a ploy bringing some significant changes in women's status.

Throughout the novel, Grace Melbury is presented as a woman who is subjectively constructed by the male gaze, either the patriarchal gaze of her father, who seeks to entrap her in his system of normalization (as discussed above, Grace is nothing but a plan and an investment to Mr. Melbury, who is permanently seeking to restore his daughter to the society she had been taken away from) or the gaze of desire enacted by both Fitzpiers and Giles upon her body. However, towards the second half of the novel, Grace manages to achieve a certain degree of independence and manages to elude the gazes cast upon her, as she is attempting to configure an identity of her own: "I am a woman now, and can judge for myself"[26] and thus to defeat the constraints of the patriarchal society and the cultural context which define women in negative opposition to men.

It is when Fitzpiers's gripping infatuation with her comes to an end, towards the second half of the novel and she becomes aware of her husband's liaisons and the fact that she was a mere object which might bring his social integration in the Little Hintock community, that Grace stops being a mere spectacle and the dominant / submissive position is thus inverted. The narrator remarks that Fitzpiers had become "a silent *spectacle* to her"[27], which reveals the reversal of roles in the visual field as well. From object of both trade and information, Grace reconfigures herself as an assertive observer of her own self and of her life. Grace acquires a high level of knowledge the moment she ceases being the naive, country girl, compared to a "mere chattel"[28] in her father's discourse. Foucault finely observed that "the function proper to knowledge is not seeing or demonstrating; it is interpreting"[29]. The moment she becomes aware of the two mistresses in Fitzpiers's life, Suke and Felice, Grace internalizes her own tragedy and begins the process of interpretation: what she had seen, gazed at up to that moment is transformed into bits of information that are further analyzed

[25] Foucault, Michel, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980, pp. 219-220, my emphasis
[26] Hardy, *The Woodlanders*, p. 74
[27] Ibid., p. 185, my emphasis
[28] Ibid., p. 81
[29] Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1971), New York: Vintage Books Edition, 1994, p. 40

and internalized so that she is capable of empowering herself and deserting her cheating husband.

Therefore it is through a painful and meticulous process of interpretation that Grace manages to overcome the label she had been carrying for years and thus reclaim the boundaries of her own body. It is the conversation she has with Felice, when they were both lost in the woods, that helps Grace understand and recognize that the former had an affair with her husband: "O my great God! (…) He's had you!"[30], and the episode in which both mistresses come to Grace and Fitzpiers's household in order to inquire about the latter's accident and Grace welcomes them with words full of bitter sarcasm: "Indeed, you have a perfect right to go into his bedroom (…) Wives all, let's enter together!"[31]. This is the moment when Grace stops being the meek 'angel of the house' type of woman and reconfigures herself into an agent, a woman who is not afraid to voice the unhappiness and humiliation in her own marriage. Later in the novel, when she rediscovers Giles, Grace is in her turn re-discovered, re-configured by him as a new woman: "(…) a new woman in many ways whom he had come out to see; a creature of more ideas, more dignity, and, above all, more assurance, than the original Grace had been capable of"[32]. This new Grace speaks out her mind and detaches herself from the role prescribed to her by the conventional, patriarchal society and dares to make her(self) heard. She begins to make use of a high level of resistance in order to break the conventions of the male-dominated system. According to Foucault, "where there is power, there is resistance"[33]. In other words, resistance would not be possible if there were no power relations present, and instead of taking on a passive, powerless role, the subject Grace, by deploying resistance, takes part in the dynamics of these power relations by changing and re-creating them.

As the above analyses have shown, the woman perceived as de-sexualized becomes in Hardy's novel a victim of the patriarchal system and she is made to adopt a passive position, i.e. the position of the prey in front of the hunter. Victimized by the authority of the patriarchal father (Grace), victimized and oppressed by the economic burdens she is subjected to (Marty), victimized by a society that places high value on exterior beauty, without which a woman feels she is unable to get a husband, marry, procreate, hence feeling unable to respond to the pre-requisites of the society in which she lives (Felice), the female character in *The Woodlanders* is being however offered temporary outlets in which to voice her unhappiness and freedom of choice (Grace). As Hardy's female characters are placed on a site of struggle because they are preys to various forms of abuse, and they are rendered victims of oppressive fathers, husbands or lovers, the female body in this novel is constituted itself as an object through the methods inscribed within a male-modelled discourse. This act of objectification is to be understood as an act of domination and control, which leads to the discipline and very often punishment of the woman. Yet, Hardy's novel also offers a reading of power as productive, not only repressive, as power is coextensive with resistance, and hence it produces positive effects. According to Foucault, where is power, there is a certain level of resistance[34] to it as well, revealed in Hardy's novels by those female voices who actually break the silence and are delineated as active beings, empowered to vocalize their own self.

[30] Hardy, *The Woodlanders*, p. 219
[31] Ibid., p. 233
[32] Ibid., p. 252
[33] Foucault, *The History of Sexuality*, p. 95
[34] Foucault, *The History of Sexuality*, p. 95

Bibliography

Acton, William. "Prostitution Considered in its Social and Sanitary Aspects" (1870) in *The Sexuality Debates.* Ed. Sheila Jeffreys. Women's Source Library, Volume VI. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. 2001. pp. 42-57

Cooper, Wendy. *Hair: Sex, Society, Symbolism*. London: Aldus. 1971

Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975). Trans. Alan Sheridan. New York: Random House. 1995

Foucault, Michel. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. Edited by Colin Gordon. Trans. Colin Gordon and Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper. New York: Pantheon Books. 1980

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. *An Introduction*. Volume 1. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon Books. 1978

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1971). Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books Edition. 1994

Hardy, Thomas. *The Woodlanders* (1887). Oxford: Oxford University Press. 2005

Marcus, Steven. *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New Jersey: Transaction Publishers. 2009

Rowland, Alexander. *The Human Hair*. London: Pipee Brothers & Co. 1853

THE ATYPICAL DIARY OF A POSTMODERNIST WRITER

Stanca Ioana Bucur, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Contrary to expectations, postmodernist writer Mircea Horia Simionescu offers the readers a classic diary that displays a transparent equivalence between the writer, the narrator and the main character of the book. Therefore, this autobiographic piece of literature is not only the radiography of certain authentic thoughts and feelings experienced by the writer, but also the stylistic expression of the social and historical realities of the communist period.

Keywords: equivalence, authenticity, social, communism, classic.

Până la jurnalele lui Mircea Horia Simionescu genul literar al jurnalului sau memoriului a evoluat ca stil și perspectivă, critica literară observând, firește, schimbarea de viziune asupra posibilităților oferite autorilor de către proza autobiografică. Fenomenul de „literaturizare" a experiențelor de viață nu mai era nou la vremea când Simionescu își publica jurnalele. În procesul de creație intervine nu numai memoria, ci și starea de spirit în care se află scriitorul, fantezia, sau nevoia de a omite anumite detalii. Mircea Horia Simionescu reiterează ideea potrivit căreia nu numai dorința de a te înfățișa drept un altul, de a configura o variantă fictivă superioară originalului, dar și atenția deosebită acordată structurării materialului și manierei de scris, stilului, generează această abatere de la veridicitatea absolută a faptelor relatate. Există deci întotdeauna o distanțare între cele două instanțe: autenticitatea biografiei și autenticitatea scrierii.

Criticul literar Mihai Zamfir explică această deviere de la adevărul faptic la adevărul textual, astfel: „omul nocturn este cel care relatează întâmplările prin care trece fratele său diurn – și le deformează în mod corespunzător, surprinzându-le cu totul alt spirit și atribuindu-le o semnificație pe care n-o aveau. Operația de atribuire, evident absentă în proiectul inițial, sfârșește prin a <<falsifica>> intenția primordială și prin a transforma jurnalul în *noctal*, adică în literatură, în pagină ce adoptă fără să vrea regimul fictiv"[1].

În volumul său de eseuri critice intitulat *Întoarcerea autorului*, Eugen Simion analizează posibilitățile prozei autobiografice de a se sustrage ficțiunii, ajungând la concluzia că „chiar și cel mai sec jurnal, folosind mijloacele de expresie obișnuite, împinge inevitabil faptele spre ficțiune. (...) autobiografia, jurnalul, memoriile capătă la o anumită treaptă de expresie *literaturitate* și trebuie judecate ca atare"[2]. Același critic, referindu-se la trăsăturile jurnalului, nota într-un articol: „Oricât respect ar avea autorii de jurnale pentru notația sinceră și spontană, e greu de crezut că, dând în vileag însemnările lor, nu îndreaptă ceea ce este de îndreptat și nu elimină fragmentele pe care spiritul critic matur le găsește facile"[3].

Timpul joacă un rol extrem de important în redactarea unui jurnal. Mircea Horia Simionescu își dă seama de acest factor extern, deloc de neglijat: „Fiind cel mai autobiografic (toate operele sunt așa, dar acesta nu ascunde, ba o declară deschis), jurnalul își leagă

[1] Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 188.
[2] Eugen Simion, *Întoarcerea autorului,* Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 179.
[3] Eugen Simion, *Jurnalul intim*, în „România literară", nr. 27, 2 iulie 1987, p. 4.

evenimentele de un timp bine determinat. Nu poate pluti în nedefinit. Anna Karenina poate să se mişte oriunde şi mai ales oricând. Jurnalul e al unei perioade din care nu poate ieşi. Este foarte important ca fiecare capitol să se lăţească sub acolada unui timp mereu amintit. De aceea, eu n-aş însemna pe coperta jurnalului anul când lucrurile se desfăşoară, aş nota vârsta autorului însemnărilor. Aceste note pe care le adun acum ar putea apărea peste 40 de ani sub titlul: Jurnal 18. Nu se înţelege nimic dacă nu e prezentă în marginea fiecărei însemnări vîrsta scriitorului”[4].

La Mircea Horia Simionescu literatura de ficţiune oferă multe informaţii veridice despre viaţa autorului lor, pe de-o parte, dar pe de altă parte, jurnalele sale iau „în răspăr convenţiile genului şi augmentează înclinaţia spre ficţionalizare a mărturisirilor”[5].

Acest fenomen de ficţionalizare în numele literaturităţii este prezent chiar din primul volum autobiografic al lui Mircea Horia Simionescu, intitulat *Trei oglinzi*[6]. Această scriere e destinată unui an din adolescenţa scriitorului, mai exact anului 1946. În contrast cu jurnalul de tinereţe *Trei oglinzi* se află un alt jurnal, intitulat *Febra*[7], care cuprinde anii 1963-1971, adică o perioadă a vârstei maturităţii.

Chiar dacă aceste două jurnale au ca subiect două capitole diferite din viaţa lui Mircea Horia Simionescu, aflate la mare distanţă cronologică, autorul lor pare a fi neschimbat în sensul că ambele volume reflectă aceeaşi căutare stăruitoare, obsesivă pentru aflarea unui stil absolut inedit, unic, pun în practică aceeaşi metodă de rescriere a unor însemnări mai vechi prin omiterea de pasaje neinteresante sau incomode, şi nu în ultimul rând, relevă atitudinea scriitorului de asumare a propriei subiectivităţi, credinţa sa în adevărul specific literaturii şi nu istoriei.

Pe coperta cărţii e redactat un fragment dintr-o scrisoare rămasă neexpediată, adresată de Mircea Horia Simionescu prietenului său Mircea Ciobanu, fragment din care se desprind câteva idei ale autorului lor cu privire la jurnalul său şi la modul în care a înţeles să-l conceapă, o caracterizare de fapt a propriului jurnal: „*Din lecturile împărtăşite ţie şi din discuţiile noastre, ai înţeles că n-am nici cea mai palidă intenţie să-mi pun condeiul în serviciul istoriei, că obiectul meu de studiu îşi are limitele în spaţiul dintre persoana mea şi pereţii atelierului în care îmi desfac până la ultima fibră proiectele literare, neliniştile, biruinţele trecătoare, eşecurile recurente. Spre deosebire de istorie, dar spre folosul literaturii, al adevărului propriu acesteia, aprecierile subiective, unele viu iritate, polemicile, portretele subţiate până la caricatură, judecăţile intempestive, adesea nedrepte, intuiţiile riscate, rătăcirile şi obstinaţia vicioasă de-a relua cu fiecare nouă zi căutările, în nădejdea unei descoperiri artistice cum n-a mai fost, toate aceste însemnări disting jurnalul unui scriitor de mai toate celelalte care, având rostul şi utilitatea lor, îşi imaginează că lucrează numai cu fapte incontestabile. În ce mă priveşte, subiectivitatea şi tacticile omisiunilor le-am mânuit şi-n alte scrieri, constrângându-le să facă mărturisiri ricoşate*”[8].

Jurnalul *Febra* îl înfăţişează pe Mircea Horia Simionescu la vârsta maturităţii, paginile sunt însemnările mai mult sau mai puţin zilnice ale „bucureşteanului” de 35 de ani.

Acum el nu se mai bucură de grija şi ocrotirea directă a mamei, ci îşi află căminul alături de soţia sa, Dorina, într-un apartament din capitală, de pe Bulevardul Ana Ipătescu. Emoţiile şi gândurile legate de alcătuirea *Dicţionarului onomastic* şi a *Bibliografiei generale* se împletesc cu nerăbdarea dar şi neliniştea unei noi ipostaze existenţiale, aceea de a fi tată.

[4] Mircea Horia Simionescu, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 102-103.
[5] Gabriela Gheorghişor, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea şi fetişizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011, p. 148.
[6] Mircea Horia Simionescu, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
[7] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 1998.
[8] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, Bucureşti, 1998, pe coperta cărţii.

Dacă în jurnalul anterior, *Trei oglinzi*, starea de spirit a tânărului Mircea Horia Simionescu este influențată sau dictată de discuțiile cu prietenii, cu fratele sau cu mama, amenințarea cea mai mare fiind aceea a corigenței la unele materii de studiu, acum amenințarea vine din partea Securității: scriitorul se confruntă cu frica, cu sentimentul permanent, aproape visceral, că va fi deconspirat și că va ajunge, datorită scrierilor lui, o țintă și o victimă. Deseori, speriat că vin jandarmii să-l „salte", șterge cu pensula înmuiată în tuș rândurile din jurnal, fapt de care își amintește cu regret: „masacrul pensulei muiate în tuș, în seara când se pregătea (eu credeam că sunt vizat) arestarea Malvinei Urșianu. Atunci jurnalele mele le-am pieptănat rău, dar cu nemaipomenită răbdare, chiar cu metodică liniște, stăpânită perfect. Păcat de acele multe bancuri (din jurnale). Trei Mercedesuri, la cele trei intrări, cu civili citind ziare toată ziua; nea Vișan îmi bătea în ușă din jumătate în jumătate de oră, tresăream convins că au venit, eu mereu calm impus, cu pensula în mână, ascultându-i relatările despre mișcarea de afară. Abia pe la 3 dimineața m-am putut trânti în pat, adormind bușteanˮ[9].

Ca și în jurnalul anterior, preocupările lui Mircea Horia Simionescu rămân literatura și muzica. Ascultă la radio muzică de Bellini, Verdi, Wagner, Bach, încearcă cu disperare împreună cu niște prieteni de la redacție să-și procure niște discuri cu muzică simfonică și le ascultă la pick-up, lucrează la romanele sale ori de câte ori prinde câte o pauză la redacție, sau până noaptea târziu în subsolul blocului, trimite manuscrisele prietenilor spre a afla părerea lor, cel mai adesea lui Geo Bogza și lui Radu Căplescu, dar și vechilor amici din Târgoviște, Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Tudor Țopa.

Recitind filele de jurnal aparținând acestei periode, scriitorul rememorează întâmplările și recurge la adăugiri. Cuprinsul acestui jurnal e de fapt recitit în 1996, după cum arată notele de subsol care sunt datate și care aduc completări și lămuriri.

Retrospecțiile pe care le declanșează interviurile consemnate sau înregistrate cu ani în urmă, cum ar fi cel intitulat *Discuții în legătură cu „Tezaurul",* schițează din nou personalitățile amicilor cu vederi literare comune și ,bineînțeles, ale prietenilor săi din „Țara Rapetanuluiˮ[10] – Târgoviștea, dar o Târgoviște care există doar pentru „rapetanezi", ca o oază de liniște și regăsire de sine. Citind amicilor fragmente de literatură, Mircea Horia Simionescu le surprinde reacțiile și îi schițează fiecăruia portretul: „Ascultate de un tip practic (Didel Fole), de un literat de rafinament (Radu Căplescu), de un alt literat (acesta viguros și sobru – Radu Petrescu), al treilea literat, apropiat de modul meu de a vedea lucrurile și având un stil format și matur (Costache Olăreanu); de două persoane cu vederi mic-burgheze (Ligia și Cezar Micu), de o cochetă, inteligentă colaboratoare a gazetei, în răgazul așteptării șpaltelor din tipografie (Maria-Luiza Cristescu)ˮ[11].

Pe lângă aceste portrete se mai conturează cel al mătușii Jeaneta (Jeana), chinuită de boală, de un cancer pulmonar, dar și chipul mamei aflate în postura de bunică foarte atentă și grijulie, al Dorinei, care nu obosește niciodată să-și îndeplinească îndatoririle de gospodină și care se dovedește a fi o mamă pricepută și extrem de iubitoare.

Dar cea mai pregnantă figură rămâne aceea a autorului jurnalului. Față de volumul *Trei oglinzi*, în *Febra* descrierile ocupă un spațiu mult mai restrâns, important fiind aici modul în care fiecare întâmplare, situație, gest, vorbă îi influențează autorului-personaj gândurile și starea de spirit.

Astfel se conturează portretul unui proaspăt student la facultatea de litere din București, care se descurcă foarte greu din punct de vedere material și pe care cu multe

[9] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, București, 1998, p. 7.
[10] Ibidem, p. 8.
[11] Ibidem, p. 9.

sacrificii îl ajută mătușile. Își întrerupe studiile în anul II de facultate, împins de „cei trei F. – foamea, frigul, frica”[12] și prin intervențiile secretarului-șef al ziarului „Scânteia”, Sorin Mladoveanu, este angajat la secția Culturală-Învățământ-Sport unde rămâne doar câteva luni, fiind mutat la secția Scrisori. Aici își dă seama că cei aproape patru zeci de angajați din secție nu au altă sarcină decât să citească scrisorile pentru a le selecționa și tria în încercarea de a se găsi orice neregulă sau amenințare la siguranța statului. Scrisorile „cu problemă” erau semnalate Comitetului Central, Securității. Simionescu numește această periodă, de aproape paisprezece ani, „La galere”[13]. De multe ori a încercat să distrugă scrisorile incriminatorii aruncându-le la closet, dar: „Se mai întâmpla (...) să se mai descopere un ghemotoc de scrisori în closet, tocmai din cele în care erau demascați dușmani de clasă”, și completează în nota din 1996: „Rupte, mărunțite, făcute cocoloașe, ale dracului scrisori refuzau să alunece în canal după repetatele trageri ale mânerului. Un oarecare *vigilent* le pescuia ...”[14]. Pe parcursul acestor ani în care lucrează la „Scânteia” întâlnește tot felul de oameni de o conduită morală îndoielnică, deseori referindu-se la ei cu apelativul „struții”[15].

Deși de mulți ani în București, Mircea Horia Simionescu se simte străin, dezrădăcinat și stingher în capitală și-și amintește cu melancolie de Târgoviște. Din 1968 lucrează din nou la secția culturală a ziarului, unde redactează diverse articole despre artă și ia interviuri unor scriitori, pictori, muzicieni. În același an debutează literar în „Luceafărul” cu povestirea *Cum l-am trădat pe Pascal*, pentru ca un an mai târziu să debuteze în volum cu *Dicționarul onomastic*, urmat în 1970 de *Bibliografia generală*.

Așadar, pe tot parcursul acestor ani, în ciuda programului extrem de încărcat de la ziar, Simionescu nu renunță la scris, reducând drastic orele de somn, până la extenuare. Studiază în timpul lungilor și plictisitoarelor ședințe figurile colegilor săi, care îl inspiră în crearea tipurilor umane ale *Dicționarului* său. Un astfel de personaj este noul redactor-șef al „Scânteii”, Dumitru Popescu, care îi cere lui Simionescu, în ianuarie 1969, să fie șeful său de cabinet. Deși încearcă să-l refuze, nu reușește, și nici nu înțelege motivul acestei „favori”. Curând își va da seama de falsitatea acestui Dumitru Popescu pe care îl va numi atât în jurnal, cât și în volumele sale, Klam.

Programul ca șef de cabinet nu-i mai lasă timp pentru scris sau muzică simfonică, se simte prizonier într-o situație fără ieșire. Din *Rătăcirile unui caligraf* aflăm amănunte despre accidentul cu scuterul, sinuciderea fiind percepută de scriitor drept unica șansă de eliberare din coșmarul pe care îl trăiește alături de Klam. În jurnalul *Febra*, Mircea Horia Simionescu face doar aluzie la acest eveniment din viața sa pentru că din nou intervine un proces de selecție, de omitere a unor fapte sau detalii pe care scriitorul le consideră rușinoase: „Nu cred că am notat accidentul, rușinea, teama (...) sunt multe situații, întâmplări pe care te sfiești să le consemnezi în jurnalul intim, cu toate că, prin durată și iritări de fiece clipă, îți ocupă o mare parte a vieții”[16].

Revenind la birou după acest grav accident, Mircea Horia Smionescu e întâmpinat de atitudinea absurdă, rece și ostilă a șefului său, deloc îngrijorat de sănătatea subalternului său: „A te face să crezi nu numai că ești de prisos pentru treaba pentru care te-a luat lângă el, de altfel niciodată precizată, dar și de prisos (netrebnic) în general. Cum n-a simțit nevoia unei explicații atunci când m-a adus în acest stabiliment al lui Kafka, nefăcând măcar efortul de-a

[12] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, București, 1998, p.59; Simionescu reia studiile universitare în 1963, la fără frecvență, și absolvă în 1964, vezi paginile 60 și 225 din jurnalul *Febra*.
[13] Ibidem, p. 52.
[14] Ibidem, p. 51.
[15] Ibidem, p. 43.
[16] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, București, 1998, p. 57.

arăta măcar cu degetul unde se află scaunul pe care urmează să-l ocup, nici acum nu simte că ar fi igienic să spună un cuvânt limpede, după care să ne zicem <<bună-ziua>>"[17].

În luna august a anului 1970 este numit director al Muzicii din noul Comitet pentru Cultură și Educație Socialistă.

Pe lângă aceste detalii legate de viața la „Scânteia", aflăm multe informații interesante cu privire la preocupările literare ale lui Mircea Horia Simionescu. Înainte de a fi numit șef de cabinet, ori de câte ori rămânea singur în birou relua scrisul la *Dicționarul onomastic*, la care lucra în paralel cu *Bibliografia generală*. Aflăm titlurile originale ale volumelor sale de proză: *Dicționar onomastic sentimental* (pentru *Dicționarul onomastic*), *Breviarul sau Istoria critică a secolului 20* (pentru cel de-al patrulea volum al ciclului *Ingeniosul bine temperat*), *Dincolo de bine și de rău* (pentru *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău*), și *Tetralogia erorilor* sau *Clavecinul bine temperat* (pentru titlul tetralogiei *Ingeniosul bine temperat*).

Experiența de la ziar i-a oferit material nu numai pentru caracterele *Dicționarului*, dar și pentru procedeul de scriere a *Bibliografiei*: „Îi datorez enorm ziarului. M-a disciplinat, m-a forțat să văd în față realitatea, despre care aveam cunoștințe destul de vagi, mi-a deschis ochii către ceea ce se ascunde în spatele cuvintelor șuvoi, mi-a ascuțit (scuze!) simțul critic și m-a îndemnat – desigur fără voia lui – să pricep că satira e o armă în mâna celui care știe să o mânuiască. Nu trecuseră trei ani de la angajare, și eu scriam *Comentariul asupra lucrurilor particulare*, satiră destul de străvezie la adresa struțo-cămilelor, a lumii întemeiate pe simulacre. Ca să ajung la acest mod de a vedea și a face, n-a fost deloc greu: m-am mulțumit să întorc lucrurile cu susul în jos. Experiența aceea mi-a oferit un procedeu, abia acum îmi dau seama de câștig, la scrierea *Bibliografiei*. Se va vedea. Deja sesizabil efectul în *Leipzig – oraș de carton*, scrisă la sfârșitul lui martie, unde numai despre Leipzig nu e vorba, se înțelege de ce plasarea în geografia germană: <<fenomenul german ne preocupă în continuare>>"[18].

Paginile scrise sunt date spre citire prietenilor, prilej de a le contura profilul. Radu Petrescu nu mai e în acest volum figura dominantă între apropiații scriitorului Mircea Horia Simionescu, locul său fiind luat de Radu Căplescu, Mircea Ciobanu, Tudor Țopa și Timotei. Pe lângă aceste portrete masculine, în aceste file de jurnal, spre deosebire de volumul *Trei oglinzi*, există mai multe figuri feminine, fiecare simbolizând un tip de iubire, sau un fel de a iubi: față de Diana Andreea se revarsă o dragoste paternă, față de Dorina, dragostea conjugală, față de Geta, iubirea pasională, mistuitoare.

Comparând cele două jurnale, *Trei oglinzi* și *Febra*, notele celui de al doilea poartă încărcătura anilor și a experienței în arta scrisului, vădind mai multă migală asupra textului, oferind mult mai multe informații documentare mai puțin subiective, chiar dacă acestea sunt susținute de argumentele personale ale autorului. Subiectele abordate sunt, de asemenea, mai diverse decât în jurnalul adolescentului Mircea Horia Simionescu, fapt oarecum firesc, datorat lărgirii orizontului de preocupări.

Fără doar și poate, aceste două jurnale se completează unul pe celălalt și trebuie privite în continuitatea lor, amprenta personalității lui Mircea Horia Simionescu fiind la fel de pregnantă în ambele, chiar dacă din punct de vedere al valorii literare, jurnalul *Febra* este superior celuilalt, prin detalii și perspectivă, prin stilul de redare a faptelor, dintr-un unghi de vedere mai complex, mai argumentat, prin faptul că nu exclude nici un domeniu din viața scriitorului, fie că e vorba de relațiile cu oamenii, cu colegii de la redacție, cu familia, sau cu iubirile din viața autorului, toate împletindu-se cu pasiunea pentru scris, aceeași din anii de liceu. Imaginea lui Mircea Horia Simionescu, așa cum se desprinde ea din cel de-al doilea jurnal, *Febra*, este a unui individ mult mai încrezător în puterile și în talentul său de scriitor

[17] Ibidem, p. 395.
[18] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, Editura Vitruviu, București, 1998, p. 60.

decît fusese în adolescență, și mult mai puțin înclinat să-și reproșeze inferioritatea față de prieteni de-ai lui din aceeași breaslă.

În acest jurnal, contrar obiceiului, scriitorul pune semnul echivalenței între autorul real, narator și personajul principal, renunțând la tentația mai veche de a disimula și a-și inventa biografia. Astfel, aceste însemnări autobiografice reprezintă nu numai radiografia unor stări de spirit autentice, ci și expresia stilistică a unor realități sociale și istorice specifice perioadei comuniste.

Bibliografie

Bibliografia operei

1.) Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

2.) Simionescu, Mircea Horia, *Febra*, Editura Vitruviu, Bucuresti, 1998.

Biografie critică

A. În volume

1.) Gheorghișor, Gabriela, Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2011.

2.) Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

3.) Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, ediția a II-a, Editura Cartea

Românească, București, 2006.

B. În periodice

1.) Simion, Eugen, *Jurnalul intim*, în „România literară”, nr. 27, 2 iulie 1987.

« BÂTISSEURS DE POUSSIÈRE » - POUR UNE POÉTIQUE DE L'INSTANT CRÉATEUR CHEZ PHILIPPE JACCOTTET

Dumitra Baron, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The focus of this paper is to investigate the various meanings of the relationship that Philippe Jaccottet, one of the most distinctive voices in contemporary French poetry, establishes with the specific moment of revelation and of creation. First of all we will identify the conditions for the emergence of the creative instant that represents a kind of intersection of the common things (related to immanence) and of the things that are exterior and distant (related to transcendence). This encounter is due to the immediate revelation that illuminates the soul. In the second part of our study we will take into account the way in which the instant becomes a starting point for the creation. It is also through a discontinuous and fragmentary writing that the poet attempts to reconstruct and to relive the intensity of this unique moment. In order to accomplish this task the writer seeks the vitality of the instant in the images of the sensitive and visible world. Disgusted nevertheless by the beautiful yet false metaphors, Philippe Jaccottet turns to a "poor", unfinished poetry, on the model of the Japanese haiku. In the last part, the paper closely examines these transformations of Jaccottet's experience of the visible world and its link with the poetic.

Keywords: Philippe Jaccottet, creative instant, fragmentary writing, impersonality, (in)visible world.

Selon Antoine Compagnon, Philippe Jaccottet fait partie de la génération de poètes qui semblent « les plus représentatifs de la recherche du lieu »[1]. Le questionnement autour de cette notion représente une coordonnée essentielle de la démarche poétique de l'auteur : « Qu'est-ce qu'un *lieu* ? Une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble. […] Dans les lieux, il y a communication entre les mondes, entre le haut et le bas ; et parce que c'est un centre, on n'éprouve pas le besoin d'en partir, il y règne un repos, un recueillement. » (*La Semaison*, II, p. 208)[2]

Dans son ouvrage portant sur le *Tissu poétique de Philippe Jaccottet* (2004), Hélène Samson considère que le concept de lieu « s'inscrit dans la pensée d'un monde hétérogène où se déroule une vie elle aussi hétérogène, telle que la modélise Eliade dans *Le Sacré et le profane*. Le lieu permet d'accéder non seulement à la perception d'une densité spatiale et temporelle conférée par la relation avec la transcendance, mais aussi à une densité d'être qui ne peut être qu'occasionnelle, et dont le poète aspire à 'traduire' l'unicité. »[3] En faisant la lecture du volume *Paysage avec figures absentes* nous constatons le rapport fondamental qui se tisse entre le lieu et le temps, les deux coordonnées entrant en osmose : « Tous les lieux des *Paysages* sont aussi des moments marqués d'éphémère, crépuscule ou aurore, changement de

[1] Antoine Compagnon, « La quête du lieu », in J.-Y. Tadié (sous la dir. de), *La Littérature française*, dynamique et histoire, vol. II, Paris, Gallimard, 2007, p. 742.
[2] Toutes les références à l'œuvre de Philippe Jaccottet renvoient au volume *L'Encre serait de l'ombre – Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur 1946-2008*, Paris, Gallimard, NRF, 2011, à l'exception du volume *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, NRF, (1976) 2006. Les références contiennent le nom du poème/fragment cité (entre guillemets), le titre du volume (en italiques) et l'indication du numéro de page.
[3] Hélène Samson, *Le Tissu poétique de Philippe Jaccottet*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2004, p. 6.

saison, apparition temporaire d'un étang après de longues pluies. »[4] Dans ce contexte, à des moments privilégiés (épiphaniques) correspondraient de véritables « lieux privilégiés ». C'est une caractéristique identifiée par Maurice Élie dans son étude sur l'éthique et le poétique dans l'œuvre de Philippe Jaccottet et dans laquelle la question du moment de révélation est reliée à la description de la coordonnée spatiale : « C'est qu'à Jaccottet la grâce n'est accordée que par instants ; elle tient aussi à des *lieux* privilégiés. *Les Paysages avec figures absentes* oscillent entre le mystère de l'apparition et l'apaisement que procurent certains lieux. »[5]

La mission du poète est de se laisser transformer dans un « œil »[6] capable de tout regarder, de tout observer afin de tout saisir. Nous partageons l'opinion d'Andrea Cady à l'égard du fait que le regard poétique de Philippe Jaccottet, même s'il porte sur le côté banal, ordinaire des choses, est capable de révéler également le côté central, essentiel de la vie.[7] Le poète est d'ailleurs conscient du pouvoir révélateur du regard, celui-ci dépassant largement les limites du langage : « Qu'est-ce que le regard ? / Un dard plus aigu que la langue / la course d'un excès à l'autre / du plus profond au plus lointain / du plus sombre au plus pur / un rapace. » (« Oiseaux, fleurs et fruits », *Airs*, p. 144)

La poésie de Philippe Jaccottet, tout comme la production poétique de ses contemporains Yves Bonnefoy, André Du Bouchet et Jacques Dupin, suppose l'exploration de l'éphémère afin de retrouver le « vrai lieu », celui d'une « révélation profane »[8] et de tisser ainsi un lien entre l'éphémère et l'éternel. Si le « seuil » représente le lieu poétique de Bonnefoy, Philippe Jaccottet choisit le « verger » dans lequel il voit « la demeure parfaite »[9]. C'est dans l'exploration de l'élément végétal, associé souvent à l'eau et à l'air, que l'on pourrait trouver la source des moments épiphaniques, des instants créateurs.[10]

Nous concentrerons notre attention sur les significations du rapport entamé par Philippe Jaccottet avec le moment spécifique de la révélation et de la création, avec l'instant porteur de perspectives nouvelles sur l'existence et sur la condition humaine. Nous identifierons d'abord les conditions propices au surgissement de l'instant créateur, celui qui se différencie des autres instants. Ainsi, cet instant unique devient une sorte de point d'intersection des choses communes (relevant de l'immanence) et de tout ce qui tient du dehors, du lointain (relevant de la transcendance). Cette rencontre est possible grâce à la révélation instantanée, grâce au moment fugitif qui illumine l'âme et qui donne envie à être vécu de nouveau[11].

Il est important de souligner le fait que l'instant se retrouve associé à une dimension épiphanique, révélatrice, pleine de sens et d'essence, le miracle (la grâce) y étant associé. Cette dimension extra-ordinaire, ce contact avec la vérité absolue du monde n'est possible que pour une courte durée, tout se mesurant en instants : « Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à

[4] Michèle Monte, « Nymphes, barques et autres « lieux » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Babel* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 11 juin 2012, consulté le 29 novembre 2014. URL : http://babel.revues.org/2719
[5] Maurice Élie, « Éthique et poétique de Philippe Jaccottet », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 29 novembre 2014. URL : http://noesis.revues.org/25
[6] « L'œil : / une source qui abonde / Mais d'où venue ? / De plus loin que le plus loin / de plus bas que le plus bas / Je crois que j'ai bu l'autre monde » (« Oiseaux, fleurs et fruits », *Airs*, p. 143)
[7] « The particularity of Jaccottet as a 'poète du regard' is that though he never loses sight of the suchness of things, he will reach through the total nexus of their revealed aspects to a central essence to something intangible. » Andrea Cady, *Measuring the Visible : The Verse and Prose of Philippe Jaccottet*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 7.
[8] Antoine Compagnon, *op. cit*., p. 743.
[9] *Ibid.*, p. 745.
[10] Gaston Bachelard établit une distinction nette entre l'instant et la durée : « Le temps ne se remarque que par les instants ; la durée – nous verrons comment – n'est sentie que par les instants. Elle est une poussière d'instants, mieux, un groupe de points qu'un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement. » Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant :* suivi de *Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure*, Paris, Denoël, (1932) 1985, p. 33.
[11] « Bonheur désespéré des mots, défense désespérée de l'impossible, de ce que tout contredit, nie, mine ou foudroie. À chaque instant c'est comme la première et la dernière parole, le premier et le dernier poème, embarrassé, grave, sans vraisemblance et sans force, fragilité têtue, fontaine persévérante ; encore une fois au soir son bruit contre la mort, la veulerie, la sottise ; encore une fois sa fraîcheur, sa limpidité contre la bave. Encore une fois l'astre hors du fourreau. » (*La Semaison, I*, p. 114)

tour / enneigé ou brillant, mais jamais habité. » (« L'ignorant », *L'Ignorant*, p. 35) L'installation définitive dans ces lieux et moments « privilégiés » est malheureusement impossible.

L'instant révélateur favorise la coïncidence de l'espace avec le temps, une rencontre inhabituelle, l'instant poétique étant aussi la conscience d'une ambivalence. L'acte créateur s'insère dans le domaine des changements imprévus et l'instant, dans son état synthétique, apparaît selon Gaston Bachelard, comme un point de l'espace-temps, raison pour laquelle il faut prendre l'être comme une synthèse appuyée à la fois sur l'espace et le temps[12]. Il s'agit non seulement d'une coïncidence des unités spatio-temporelles, mais les êtres aussi semblent vouloir participer à cette création orchestrée par le Temps : « La prise de conscience de l'unicité et du caractère éphémère de l'instant exige que tout soit relativisé : il ne s'agira jamais d'un 'absolu', d'une vérité générale, mais toujours d'une possibilité, d'un mouvement de la réalité vécue auquel va succéder un passage vers autre chose. »[13] Dans son ouvrage intitulé *L'Intuition de l'instant* (1932), Gaston Bachelard définit la poésie en tant que « métaphysique instantanée » : « En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. »[14] Pour Jean Onimus, « L'instant est donc le lieu de la poésie. […] Il est le point de rencontre de la conscience et du monde ; en lui fulgure la présence aux mille facettes, en lui s'éveillent tous les échos de l'âme. »[15]

À son tour, Nicolas Grimaldi considère que l'instant de la révélation est « un instant d'éternité », « un instant sans désir », inattendu, comme « un instant hors du temps »[16]. D'habitude, l'écrivain doit avoir une certaine disponibilité de réception et de perception de cet instant : « Reçois ces images, reçois ces ombres, reçois ces fumées ou ce rien. / Tu regardes avec effroi tes mains changer, / tu es pris de vertige parce que bientôt manquera la grâce, ou la force, / recueille donc… » (*La Semaison*, III, p. 341) Cette disponibilité de perception est tout à fait essentielle et se traduit par une sorte de sensibilité « exagérée », par une attention croissante aux petits détails de la vie[17]. En même temps, elle suppose une certaine attention à l'état d' « impersonnalisation créatrice » dans lequel se trouve le poète pendant l'acte de création[18].

Ce qui nous semble important d'explorer dans les lignes suivantes est la modalité de (re)construction au niveau de l'écriture proprement dite de cette expérience si pleine de significations ; par quels moyens est-elle rendue par l'écrit ? Est-ce que l'écrivain cherche la forme d'écriture la plus appropriée pour rendre cette fulgurance, par exemple une écriture fragmentaire, en essayant de transposer par l'écrit la brièveté de l'événement vécu ?

Dans ses écrits (qui constituent un corpus hétérogène composé de poèmes, proses et notes de journal), Philippe Jaccottet loue « le dépouillement, la frugalité et le silence » et refuse « l'identification de la poésie à l'image surréaliste, dans son exaltation encore romantique et toujours rédemptrice »[19]. Pourtant, sa voix poétique est bien singulière, mélangeant modestie et discrétion tant au niveau scriptural qu'au niveau existentiel[20]. Jean

[12] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 30-31.
[13] Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions du Sandre, 2009, p. 233.
[14] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 103.
[15] Jean Onimus, *Philippe Jaccottet : une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 49.
[16] Nicolas Grimaldi, *Le Désir et le temps*, Paris, PUF, 1971, p. 262.
[17] « Un simple souffle, un nœud léger de l'air, / une graine échappée aux herbes folles du Temps, / rien qu'une voix qui volerait chantant / à travers l'ombre et la lumière, / s'effacent-ils : aucune trace de blessure. / La voix tue, on dirait plutôt, un instant, / l'étendue apaisée, le jour plus pur. / Qui sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ? » (*Leçons*, p. 231)
[18] « Conseils venus du dehors : certains lieux, certains moments nous 'inclinent', il y a comme une pression de la main, d'une main invisible, qui vous incite à changer de direction (des pas, du regard, de la pensée) ; cette main pourrait être aussi un souffle, comme celui qui oriente les feuilles, les nuages, les voiliers. » (*La Semaison*, IV, p. 390-391)
[19] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 742.
[20] « Comme on sait, je suis plutôt quelqu'un qui doute de lui-même et de ce qu'il écrit. » Entretien avec Philippe Jaccottet par Mathilde Vischer, Grignan, le 27 septembre 2000, disponible sur le site http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm (consulté le 29 novembre 2014)

Onimus observe que par rapport à la poésie moderne qui « nous a accoutumés à des violences verbales, à des gesticulations effrénées, cris de révolte, sarcasmes claironnants, célébrations, etc. », dans la poésie de Philippe Jaccottet on a affaire à « rien de tel. Une voix sourde, presque terne, discrètement mesurée, une poésie à ras de prose, dont les 'joyaux' linguistiques semblent se dissimuler. […] Comme si l'auteur tenait à passer inaperçu, non point par quelque fausse vanité, mais par une réelle tendance à sous-évaluer son œuvre, à douter même de ses propres forces. »[21] L'absence et le détachement caractérisent sa poétique : « celle-ci est d'abord celle du sujet poétique qui tend au détachement et à la dépersonnalisation volontaires. Dès lors l'image poétique est comme tracée en négatif, puisqu'elle alterne le déploiement et le repliement propres d'une présence absente. Ce qui se manifeste également dans son langage à travers un travail de simplification, de dépouillement de l'écriture et une volonté de réduire à l'essentiel. »[22]

Le choix de la manière « instantanée » d'expression s'explique par la nécessité qu'éprouve l'écrivain, pendant son geste de création, de rester fidèle autant que possible au caractère éminemment discontinu de son expérience. L'écriture suppose « le moment bref, insaisissable, imaginaire peut-être ? où sanglier et tourterelle sont alliés. » (*Paysages avec figures absentes,* p. 142) et devient une épreuve difficile à surmonter parce qu'elle a comme objet de fixer ce qui est indécis et d'enregistrer le fugitif[23] : « Comme il est difficile de saisir l'essentiel ! On est toujours tenté d'aller trop loin ou pas assez, d'être ou trop vague ou trop précis. Les choses devraient être saisies brusquement, comme d'un coup de fusil. » (*La Semaison*, II, p. 198) Observons que le phénomène de « saisissement » donne au poète, « à l'extrême limite », « l'impression que c'est absolument un 'Autre', absolument étranger en soi, qui est bouleversé, puis qui agit, ou du moins, que le texte est écrit dans un état littéralement second »[24]. Il est important d'envisager ainsi la double signification du terme « saisissement » : « le fait de saisir », l'artiste se donnant comme mission de saisir cet instant (le sens actif), mais aussi « sentiment brusque, soudain, émotion vive » (le sens passif) : « C'est une façon d'entendre ce que semble dire ce hameau à qui s'y attarde un instant, par un dimanche froid d'avril. Une façon de se laisser emporter, orienter, exalter, sans trop chercher à comprendre. » (« Hameau », *Après beaucoup d'années,* p. 424)

L'attitude de Philippe Jaccottet à l'égard des images reste sous le signe de l'ambivalence et de l'ambiguïté : « D'une part, il craint leur séduction, leur pouvoir d'égarement, et il tente de résister à leurs artifices qui risquent d'entraîner hors de la réalité. Mais d'autre part, leur pouvoir de figurer peut aider à découvrir l'altérité des choses et à donner forme à la vision qu'on en a.» [25] Parmi les figures, c'est notamment la métaphore qui est employée, compte tenu aussi de son « pouvoir de médiation : on peut attendre d'elle qu'elle permette de concevoir et d'exprimer des relations entre le visible et l'invisible, ou qu'elle vienne suturer des réseaux disjoints, relier des lieux épars. »[26] La métaphore propose une « redescription » du monde et offre à la description « la dimension poétique qui lui permet de dépasser les apparences saisies par la vue pour construire une vision du monde »[27]. Dans l'entretien que l'auteur accorde à Mathilde Vischer, nous pouvons lire l'affirmation suivante au sujet du travail poétique et de l'emploi de la métaphore : « je me dis parfois que la

[21] Jean Onimus, *op. cit.*, p. 10.
[22] Simona Pollicino, « Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence », *La main de Thôt*, n°1 (2013) - Genre et traduction, mis en ligne le 04/11/2013, consulté le 29/11/2014. URL : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=1&id_article=Simona_Pollicino-739.
[23] Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Lignes de vie 1, Paris, Éd. Odile Jacob, 1991, p. 59.
[24] Catherine Lépront, *Conférences de Tunis*, Tunis, Institut français de coopération, 2001, p. 4.
[25] Hélène Samson, *op. cit.*, p. 7.
[26] *Ibid*.
[27] Dans ce contexte, « La poésie se veut double image : image conceptuelle d'une vision du monde - la métaphore y contribue largement - et image sensible - architecture phonique ou composition visuelle. Le texte peut alors s'appréhender comme un tissu discontinu et lacunaire, un lieu où s'entrecroisent des fils. » (*Ibid.*)

difficulté de faire passer dans les mots cet émerveillement est mieux résolue quand l'image, la métaphore, une cadence aussi bien, m'est donnée presque toute seule, lorsque je me laisse aller à la rêverie. Il ne s'agit évidemment pas non plus de résoudre cela en trouvant la clé de ce que cette expérience signifie, mais bien de chercher le mot pour la dire de manière à ce que je ne sois pas trop insatisfait du résultat, et à ce que j'aie l'impression que quelque chose d'essentiel passe dans ces pages. »[28]

Le travail de poète est en même temps un travail de rassemblement[29] des unités disparates : « Je crois quelquefois que si j'écris encore, c'est, ou ce devrait être avant tout pour rassembler des fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous. Qu'un peu de cette poussière s'allume dans un regard, c'est sans doute ce qui nous trouble, nous enchante ou nous égare le plus ; mais c'est, tout bien réfléchi, moins étrange que de surprendre son éclat, ou le reflet de cet éclat fragmenté, dans la nature. Du moins ces reflets auront-ils été pour moi l'origine de bien des rêveries, pas toujours absolument infertiles. » (« Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 383) Si nous pensons à la définition du mot « poussière » : « mélange de particules solides, de nature très diverse, extrêmement ténues et légères, qui se maintiennent en suspension dans l'air ou qui se déposent sous forme d'une pellicule poudreuse », nous en retenons les caractéristiques suivantes : hétérogénéité, fragmentarité, diversité. Le poète l'associe également à l'idée de « poudre » (et de « poudroiement », qui est évoquée plusieurs fois dans ses poèmes)[30].

Philippe Jaccottet adoptera et suivra le modèle du « haïku japonais, 'poésie sans images' »[31], au sujet duquel il note : « une poésie à laquelle sa forme brève et stricte refuse le moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale. »[32] La poésie est incapable de renoncer aux images, « qu'il s'agit dès lors de justifier, à la fois de critiquer et de reconquérir, à l'égal de toute la littérature moderne qui se définit par le soupçon à l'égard de la langue quand même aimée. L'image devra donc ne jamais cesser d'être éphémère ou furtive. »[33] Dans une note des *Paysages avec figures absentes*, le poète affirme à l'égard de cette forme poétique d'inspiration japonaise « trouver dans ce peu de mots *l'ouverture infinie* qui me fait vivre » (p. 155). Le volume dans lequel prédomine l'emploi presque exclusif du haïku est le recueil *Airs*, publié en 1967, considéré par Jean Onimus comme une « une suite de Haï Ku, avec moins de couleur - poèmes en noir et blanc - et des prolongements de mélancolie qui leur donne un accent particulier. »[34] Hélène Samson énumère les traits distinctifs de ce volume : « la brièveté et la forme de ses pièces », « la présence quasi exclusive du monde sensible et l'établissement de rapport du moi au monde », « l'état de suspens dans lequel les poèmes s'offrent au lecteur, d'où le nom si évocateur de 'poèmes-instants' qui les démarquent de la pratique antérieure des 'poèmes-discours'. »[35]

---

[28] *Entretien* réalisé par Mathilde Vischer, Grignan, le 27 septembre 2000.
URL : http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm (consulté le 29 novembre 2014)

[29] C'est notamment le travail du rêve et de la remémoration, fait pendant la nuit, qui favorise cet effort de recomposition des morceaux collectés par le travail diurne : « Dans la nuit me sont revenues, avec une intensité pareille à celle que produit la fièvre, d'autres images de promenade ; au sortir d'un de ces rêves où l'on voudrait que certain nœud moite et vertigineusement doux ne se dénoue jamais. Cette fois-ci, c'était toujours de la réalité, un morceau du monde, et un même temps une espèce de vision, étrange au point de vous conduire au bord des larmes (cela, donc, non pas sur le moment, mais dans la nuit qui a suivi, devant, telles qu'elles me revenaient, ces images insaisissables d'un fond de vallée perdu où pourtant nous étions réellement passés). » (« Hameau », *Après beaucoup d'années,* p. 419)

[30] « Une lampe invisible à la lumière plutôt faible, un faible jaune colore ces lieux qu'avive un éparpillement, un poudroiement, un saupoudrage léger de neige. » (« Notes du ravin », *Ce peu de bruits*, p. 514) ou « […] rien que des morceaux, des bribes de vie, des apparences de pensées, des fragments sauvés d'une débâcle ou l'aggravant. Des moments épars, des jours disjoints, des mots épars, pour avoir touché de la main une pierre plus froide que le froid. » (« Après-coup », *Ce peu de bruits*, p. 524)

[31] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 743.

[32] Philippe Jaccottet, « L'orient limpide », *Une transaction secrète*, lectures de poésie, Paris, Gallimard, 1987, p. 128.

[33] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 743.

[34] Jean Onimus, *op. cit.*, p. 52.

[35] Hélène Samson, *op. cit.*, p. 34.

Selon Pierre Campion, l'œuvre de Philippe Jaccottet reste sous le signe d'une « présence » qui doit être (re)construite à l'écrit : « en dernière instance Jaccottet ne parle, presque toujours, que de ces minuscules et fugitives manifestations d'une certaine présence. »[36] De cette manière, les poèmes doivent « fixer 'l'instant' visé par l'auteur dans une sorte d'écrite vivante, une écriture qui se prête à réinventer tous *ces nœuds de reflets* perçus dans des impressions fugitives. »[37] C'est pour cette raison que l'écriture suppose une association des extrêmes : « Comme quoi il faut associer le proche et le lointain, l'instant et la permanence, le particulier et le commun – et dans un seul moment de fraîcheur et comme d'insouciance, non par application, insistance, labeur, etc. » (*La Semaison*, II, p. 205) Le poète pratique une écriture qui cultive en égale mesure l'oxymore : « Quelqu'un qui s'éloigne sans aller nulle part » (*La Semaison*, III, p. 338) Gaston Bachelard considère que la portée de l'instant poétique est « donc nécessairement complexe : il émeut, il prouve – il invite, il console – il est étonnant et familier. Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. »[38] L'emploi des oxymores confronte le lecteur à des images puissantes et paradoxales : « La mort, pour un instant, a cet air de fraîcheur / de la fleur perce-neige… » (« La semaison, notes pour des poèmes, III », *L'Effraie*, p. 19) L'association de la mort au perce-neige (symbole par excellence de vie, de naissance) est d'autant plus significative qu'elle se fait par le biais de la caractéristique olfactive et visuelle retenue (la fraîcheur). L'instant se transforme ensuite dans un point de départ pour la création et c'est aussi par le biais de la création, d'une écriture discontinue et fragmentaire, ressemblant à l'instant initiateur, que l'écrivain cherche à reconstruire et à revivre l'intensité du moment unique.

L'écriture jaccottetienne expose la pratique et la reconnaissance du fragment poétique comme matériau de création : « Mais peut-on laisser suspendus ainsi à de longs intervalles ces globes purs, sans rien qui les relie ? On éprouve parfois le besoin de les intégrer dans une continuité – la prose – qui peut-être les ruine. » (*Paysages avec figures absentes*, p. 127) Le métissage et la fragmentation visés par les écrits sont visibles aussi au niveau typographique, de la disposition des phrases et des mots : « Suspendu au milieu de la page, ajouré de blancs, le poème n'a plus d'ancrage que la majuscule initiale, puisque le point de vient même plus le refermer. »[39] L'écriture s'efforce de répéter par l'écrit ces intervalles de liberté absolue, ces errances significatives.

Le poète vise la simplicité mais les mots semblent lui regimber. Lisons le fragment suivant, dans lequel la question du langage est réitérée : « Mots comme des gousses vides, creuses. Je prends en horreur toute parole que j'ai dite, encore pleine d'illusion et de mensonge. (Bâtisseurs sur cette poussière. Bâtisseurs de maisons en poussière. Bâtisseurs de poussière.) Je devrais prendre les paroles dans le corps, seulement dans la douleur, ou la peur, bousculées, comme des pierres dans la montagne. » (*La Semaison*, III, p. 337) Le texte entre parenthèses se donne à lire comme un véritable document poïétique, dévoilant les dessous de la création ; nous prenons part au travail de création et de formation du texte poétique, au travail de concision et de synthèse de l'expression. De cette manière, nous assistons à la formation de la « formule » poétique, réduite en elle-même, construite à l'aide des mots qui implosent afin d'en retenir uniquement l'essentiel : « bâtisseurs de poussière ». La comparaison des mots avec les « gousses vides, creuses » exprime la méfiance du poète à l'égard de la parole (« encore pleine d'illusion et de mensonge »), l'auteur ayant le sentiment

[36] Pierre Campion, « 'Dieu perdu dans l'herbe'. L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet », in Olivier Millet (éd.), *Travaux de Littérature, La spiritualité des écrivains*, TL XXI, ADIREL, 2008, p. 489.
[37] Vassilia Coraka, *Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet : Approches parallèles*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 117.
[38] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 104.
[39] Hélène Samson, *op. cit.*, p. 39.

d'une perte qui est évoquée par le recours au syntagme employé par Hölderlin dans le poème « Mnémosyne » : « perdu la parole en pays étranger »[40].

La démarche poétique de Philippe Jaccottet peut être résumée par la formule « bâtir-semer » qui englobe à la fois le geste de réunion et de dispersion : « Philippe Jaccottet s'est emparé, lui aussi, de cette prédisposition organique de la parole poétique qui, se délivrant des faussetés de quelques raisonnements atypiques, réclame le retour au sens d'une substantation verbale ; le poème se lit à partir de sa péripétie terrestre ; pourtant, cette aventure, bien qu'elle soit la terre d'un homme, ne tarde pas à refléter la condition universelle de l'humanité ; une condition gouvernée par les mêmes niveaux d'expression que ceux de l'individualité de l'auteur, et surtout, par la soif de transformer l'élément fragile, banal de la vie en source nourricière, promesse de la joie permanente de notre monde intérieur. »[41] Bâtir avec/sur la poussière (dont l'image renvoie aussi aux graines) signifie travailler cette matière fragile, inconstante, qui compte le passage du temps (le sable) et qui inscrit tout dans l'éphémère. « Qu'est-ce donc qui est en train de naître si lentement dans ces tourments ? Qu'est-ce qui se passe de central et de profond, dont nous ne voyons que les émanations multiples, les projections à l'infini, et de quelle graine commune sont issus et ne cesse de sortir au dehors ces oiseaux, ces sueurs, ces pierres ? Parfois, il nous semble que de soudaines ouvertures se creusent devant nous dont la direction désigne un centre, comme produites par la foudre, et si quelque chose alors en nous se répercute et gronde comme un ébranlement prometteur, déjà c'est un autre jour, une autre nuit, et tout pourrait aussi bien s'achever avant que rien ne se fût produit… […] La poussière soulevée par le vent ou le souffle retombe sur la table ; la nuit est pleine de poussière brillante. Pourquoi ce noyau est-il ouvert ? De quel autre sortit la force qu'il l'a fait se fendre ? De quel trésor sommes-nous les espèces dispersées et dévaluées ? » (*La Semaison*, II, p. 200) Maurice Élie considère que la « poussière brillante » à laquelle fait référence le poète est constituée « des fragments de paradis éparpillés sur terre », comme le disait Hölderlin que Jaccottet cite[42] : « Le Paradis est en quelque sorte dispersé sur la terre entière, diffusé partout, / – et c'est pourquoi il est devenu si méconnaissable. »[43]

L'image de la poussière, dans son travail paradoxal de construction, apparaît dans plusieurs fragments poétiques. Elle semble couvrir[44] l'ensemble du paysage construit, afin d'en cacher les significations, ou bien elle devient une « poussière allumée »[45] correspondant à « la cendre parfumée » pour apparaître aussi comme l'image d'un temps révolu[46]. Tout comme la poussière est une matière sur laquelle le poète travaille, les nuages remplacent le blanc du papier se livrant à l'écriture céleste : « (Quelqu'un écrit encore pourtant sur les nuages.) » (« Après-coup », *Ce peu de bruits,* p. 525) La main sera à son tour remplacée par la lumière, cette dernière acquérant des caractéristiques scripturales : « Si c'était la lumière qui tenait la plume, / l'air même qui respirait dans les mots, / cela vaudrait mieux. » (« Ce peu de bruits… », *Ce peu de bruits,* p. 530)

L'emploi de la poussière traduit en même temps la loi poétique qui gouverne la création pratiquée par Philippe Jaccottet : « À partir du rien. Là est ma loi. Tout le reste : fumée lointaine. » (*La Semaison*, II, p. 195) Cette loi poétique serait, selon Michael Bishop,

[40] « Plus aucun savoir qui suffise. Tous ont l'air de parler sans peine, et tranchent ; moi, j'ai presque 'perdu ma parole en pays étranger', dans mon propre pays, dans moi-même. Il n'y a presque pas un mot qui ne soit vidé de sa substance, qui n'échappe à l'usage, ou alors ils n'ont pas de lien entre eux. Je voudrais écrire selon le cours des paroles les plus simples, et je ne le peux pas. Qu'est-ce qui est arrivé à l'homme ? Atteint par une flèche invisible, sans nom. » (*La Semaison*, III, p. 338)

[41] Vassilia Coraka, *op. cit.,* p. ix-x.

[42] Maurice Élie, art. cit.

[43] Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes*, (1947-1962), Paris, Gallimard, 1998, p. 68.

[44] « Transhumance. Troupeaux sur le mail, lune croissante, bêlements accordés à sa lumière. Ânes attachés au mur. Béliers, leurs combats, les bêtes formant cercle, scène sacrée. Le soir tombe. Poussière. » (*La Semaison, I*, p. 115)

[45] « Vérité, non-vérité / se résorbent en fumée / Monde pas mieux abrité / que la beauté trop aimée, / passer en toi, c'est fêter / de la poussière allumée / Vérité, non-vérité / brillent, cendre parfumée » (« Fin d'hiver », *Airs*, p. 126)

[46] « Fruits avec le temps plus bleus / comme endormis sous un masque de songe / dans la paille enflammée / et la poussière d'arrière-été / Nuit miroitante / Moment où l'on dirait / que la source même prend feu » (« Fruits », *Airs*, p. 152)

celle de la conversion poétique-créative du rien dans le domaine de l'existence et de l'être : « he is expressing a fundamental 'law' of his poetics, that of the poetic-creative conversion of nothingness into being. »[47] Lisons dans ce sens le fragment suivant dans lequel la vertu créatrice du « rien » est exprimée : « L'air tissait de ces riens / une toile tremblante. Et je la déchirais, / à force d'être seul et de chercher des traces. » (« La semaison, notes pour des poèmes, XIV », *L'Effraie*, p. 23)

Le geste d'écriture suppose, à divers moments, une réflexion approfondie sur l'acte d'écrire : « La difficulté n'est pas d'écrire, mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement. C'est cela qui est presque impossible aujourd'hui ; mais je ne puis imaginer d'autre voie. Poésie comme épanouissement, floraison, ou rien. Tout l'art du monde ne saurait dissimuler ce rien. » (*La Semaison*, III, p. 346) Écrire s'avère être une entreprise d'ouverture vers l'éclat du monde, une façon d'intégrer la lumière[48] et de la rendre vivante parmi les lignes des poèmes[49]. Le geste d'écrire et la main qui écrit sont ainsi emplies de lumière et de grâce : « dans le questionnement de Jaccottet, c'est l'image de la lumière qui apparaît comme la figure matricielle, figure médiatrice entre le sensible et le spéculatif, et figure inséparable de son négatif, l'ombre ou la nuit ou la brume. »[50] La main emprunte aux matériaux qu'elle travaille les traits fragmentaires, devenant à son tour « tavelée »[51]. Les images de la « main qui écrit » traversent les écrits de Philippe Jaccottet : la main étant soit « trop froide »[52], soit « nouée »[53].

Il y a bien des endroits dans lesquels le poète se livre ouvertement en tant qu'artisan, associant toujours l'écriture à l'instant créateur. Le fragment suivant peut être lu comme une explication de sa *creative method :* « Ainsi, ainsi faut-il poursuivre, disséminer, risquer des mots, leur donner juste le poids voulu, ne jamais cesser jusqu'à la fin – contre, toujours contre soi et le monde, avant d'arriver à dépasser l'opposition, justement à travers les mots – qui passent la limite, le mur, qui traversent, franchissent, ouvrent, et finalement parfois triomphent en parfum, en couleur – un instant, seulement un instant. À cela du moins je me raccroche, disant ce presque rien, ou disant seulement que je vais le dire, ce qui est encore un mouvement positif, meilleur que l'immobilité ou le mouvement de recul, de refus, de reniement. » (*La Semaison*, II, p. 195-196)

L'écriture aide à recréer, à l'aide des mots, les moments épiphaniques[54] et a ce pouvoir de permettre le décollage de l'être, étant une invitation au rêve et au voyage à partir des instants, à travers les mots, vers des étendues infinies : « J'ai su pourtant donner des ailes à mes paroles, / je les voyais tourner en scintillant dans l'air, / elles me conduisaient vers

---

[47] Michael Bishop, *The Contemporary Poetry of France*, *Eight Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 61.

[48] « La lumière est bâtie sur un abîme, elle est tremblante, / hâtons-nous donc de demeurer dans ce vibrant séjour, / car elle s'enténèbre de poussière en peu de jours / ou bien elle se brise et tout à coup nous ensanglante. » (« Le locataire », *L'Ignorant*, p. 45)

[49] « Celui qui écrit aura fait comme s'il remplissait une coupe avec toute la lumière de l'été, tout ce qu'il y a eu dans l'été, puis, il l'aura soulevée pour la faire briller dans sa main – avec tout ce qu'il y a dedans – qu'il faudra avoir dit avant que le gel ne gagne ses doigts. Car déjà se replie l'éventail du jour. » (*La Semaison*, IV, p. 367)

[50] Suzanne Allaire, « Parole d'incertitude : le questionnement de Jaccottet : *L'Effraie*, *L'Ignorant*, *Leçons* (Poésie/Gallimard) », *L'Information Grammaticale*, no. 100, janvier 2004, p. 51.

[51] « Pages, paroles cédées au vent, dorées elles aussi par la lumière du soir. Même si les a écrites une main tavelée. » (« Notes du ravin », *Ce peu de bruits*, p. 520)

[52] « Une main trop froide pour être encore de ce monde. » (« Notes du ravin », *Ce peu de bruits*, p. 519)

[53] (« Écrire simplement 'pour que cela chantonne'. Paroles réparatrices ; non pour frapper, mais pour protéger, réchauffer, réjouir, même brièvement. […] Jusqu'au bout, dénouer, même avec des mains nouées. » (« Notes du ravin », *Ce peu de bruits*, p. 522)

[54] « Dans ces proses, à partir d'une rencontre que je pourrais dire généralement 'illuminante', j'ai essayé de cerner avec les mots ces moments vécus comme de petites épiphanies, souvent très modestes, mais qui m'ont paru receler une sorte de parole tout à fait essentielle. Ces moments étaient ceux de promenades sans but, sans intention littéraire bien évidemment, qui me mettaient en contact immédiat avec le monde naturel. J'étais étonné par l'intensité de l'émotion que cela produisait en moi, au début tout à fait surprenante, puis ensuite un peu moins puisque que cela se répétait. Mon écriture se singularise d'ailleurs peut-être par le creusement de cette expérience, à la fois pour la dire et pour la faire rayonner. Il me paraît essentiel de faire rayonner ce qui vous a été donné, pour des raisons profondément et essentiellement humaines, notamment pour contrer le nihilisme. Par conséquent, il est devenu pour moi absolument indispensable de dire cette expérience et – parce que je ne suis pas quelqu'un d'extatique mais plutôt de pondéré et de réfléchi –, d'essayer de comprendre ce que tout cela signifiait, de déterminer s'il était vraiment légitime d'accorder tant d'importance à la rencontre d'une fleur ou d'une prairie. » (Philippe Jaccottet, *Entretien* réalisé par Mathilde Vischer, art. cit.)

l'espace éclairé… » (« L'hiver », *L'Ignorant*, p. 33) L'expression poétique a ainsi des vertus salvatrices, elle éclaire la vie, en l'affirmant dans sa beauté resplendissante et en triomphant la mort[55].

Ce décollage se fait pourtant aux dépens de l'être qui se livre à un travail d'effacement. La formule rimbaldienne « Je est un autre » se traduit dans le cas de Philippe Jaccottet par « L'effacement soit ma façon de resplendir »[56], formule que Jean-Pierre Richard retient comme étant le « mot d'ordre » du poète[57]. « Rester dans l'ombre »[58] représente une autre version de cette formule, comme nous pouvons l'identifier dans une note poétique de Philippe Jaccottet.

En conclusion, la poésie de Philippe Jaccottet se donne à lire comme une tentative permanente de rendre présents les instants vécus, de les inscrire dans la matière de la poésie et des mots. Pour accomplir cette tâche le poète cherche cette vitalité dans des images du monde des surfaces, du monde sensible et visible, de ce monde sûr et certain qu'il peut figer en images, idées et concepts. Dégoûté pourtant des belles mais fausses métaphores, Jaccottet embrasse la poésie « pauvre », inachevée, selon le modèle des haïkus japonais, proposant une poésie qui ne parle que de « ces minuscules et fugitives manifestations d'une certaine présence » : « Cent fois je l'aurai dit : ce qui me reste est presque rien ; mais c'est comme une très petite porte par laquelle il faut passer, au-delà de laquelle rien ne prouve que l'espace ne soit pas aussi grand qu'on l'a rêvé. Il s'agit seulement de passer par la porte, et qu'elle ne se referme pas définitivement. » (*La Semaison*, II, p. 196)

Bibliographie :

Jaccottet, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, NRF, (1976) 2006.

Jaccottet, Philippe, *L'Encre serait de l'ombre – Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur 1946-2008*, Paris, Gallimard, NRF, 2011.

Jaccottet, Philippe, *Entretien* réalisé par Mathilde Vischer, Grignan, le 27 septembre 2000, disponible sur le site http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm (consulté le 29 novembre 2014)

Allaire, Suzanne, « Parole d'incertitude : le questionnement de Jaccottet : *L'Effraie*, *L'Ignorant*, *Leçons* (Poésie/Gallimard) », *L'Information Grammaticale*, no. 100, janvier 2004.

Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant :* suivi de *Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure*, Paris, Denoël, (1932) 1985.

Bishop, Michael, *The Contemporary Poetry of France*, *Eight Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1985.

[55] « Y aurait-il des choses qui habitent les mots / plus volontiers, et qui s'accordent avec eux / - ces moments de bonheur qu'on retrouve dans les poèmes / avec bonheur, une lumière qui franchit les mots / comme en les effaçant – et d'autres choses / qui se cabrent contre eux, les altèrent, qui les détruisent : / comme si la parole rejetait la mort, / ou plutôt, que la mort fît pourrir / même les mots ? » (« Parler », *Chants d'en bas*, p. 253)

[56] Vers extrait du poème « Que la fin nous illumine », *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1998, p. 76.

[57] « S'effacer, cela pourra vouloir dire éteindre sa réflexion, se laisser naïvement être, mais aussi s'oublier soi-même, s'ouvrir sans arrière-pensée à l'infinie vérité externe du réel. […] l'effacement – dans l'existence et le langage – apporte une solution. Il me confirme que c'est en n'étant pas ou en étant le moins possible que finalement je serai, ou je serai un peu. Mort, et pourtant vivant, le poète s'oblitère donc lui-même : c'est un 'ténébreux', une 'ombre'. Sa modestie revêt ainsi une valeur métaphysique: mais quel orgueil, quel espoir, quelle prière aussi peut-être en son dernier mot d'ordre : 'L'effacement soit ma façon de resplendir'. » Jean-Pierre Richard, « Philippe Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, « Pierres vives », 1964, p. 338-339.

[58] « De ce dimanche un seul moment nous a rejoints, / quand les vents avec notre fièvre sont tombés : / et sous la lampe de la rue, les hannetons / s'allument, puis s'éteignent. On dirait des lampions / lointains au fond d'un parc, peut-être pour ta fête… / Mois aussi j'avais cru en toi, et ta lumière / m'a fait brûler, puis m'a quitté. Leur coque sèche / craque en tombant dans la poussière. D'autres montent, / d'autres flamboient, et moi je suis resté dans l'ombre. » (« La semaison, notes pour des poèmes, XIII », *L'Effraie*, p. 22-23)

Cady, Andrea, *Measuring the Visible : The Verse and Prose of Philippe Jaccottet*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Campion, Pierre, « 'Dieu perdu dans l'herbe'. L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet », in Olivier Millet (éd.), *Travaux de Littérature, La spiritualité des écrivains*, TL XXI, ADIREL, 2008.

Compagnon, Antoine, « La quête du lieu », in J.-Y. Tadié (sous la dir. de), *La Littérature française*, dynamique et histoire, vol. II, Paris, Gallimard, 2007.

Coraka, Vassilia, *Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet : Approches parallèles*, Bern, Peter Lang, 2007.

Élie, Maurice, « Éthique et poétique de Philippe Jaccottet », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 29 novembre 2014. URL : http://noesis.revues.org/25

Grimaldi, Nicolas, *Le Désir et le temps*, Paris, PUF, 1971.

Gusdorf, Georges, *Les Écritures du moi*, Lignes de vie 1, Paris, Éd. Odile Jacob, 1991.

Lépront, Catherine, *Conférences de Tunis*, Tunis, Institut français de coopération, 2001.

Lüthi, Ariane, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions du Sandre, 2009.

Monte, Michèle, « Nymphes, barques et autres « lieux » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Babel* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 11 juin 2012, consulté le 29 novembre 2014. URL : http://babel.revues.org/2719

Onimus, Jean, *Philippe Jaccottet : une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.

Pollicino, Simona, « Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence », *La main de Thôt*, n°1 (2013) - Genre et traduction, mis en ligne le 04/11/2013, consulté le 29/11/2014. URL : http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/la-main-de-thot/article.xsp?numero=1&id_article=Simona_Pollicino-739.

Richard, Jean-Pierre, « Philippe Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1964, p. 315-339.

Samson, Hélène, *Le Tissu poétique de Philippe Jaccottet*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2004.

THE CAPABILITY OF THE LUDIC AND SYMBOLIC DISCOURSE TO MYTHOLOGIZE THE HUMAN EXISTENCE: THE FOUNTAIN *BY FANUS NEAGU*

Gabriela Ciobanu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Fanus Neagu's short stories have always drawn attention on the interesting combination of fantasy or absurdity with real or seemingly real facts, on the apparent refusal of the discourse to follow the logics coordinates of daily language, to observe the rigors of mimetic narration. For instance, in the short story "The fountain" by Fanus Neagu, the discourse itself seems to be more important than its real referent, therefore, the author weaves a poetic narration characterized by ambiguity, a poetic prose in which the abstract gains concreteness, the metaphor and the metonymy compel the reader to use symbolic keys for reaching the true meaning of the story and the incantatory discourse projects the profane world into universality. Life itself becomes myth when it is narrated, thus, the teller is able to reconstruct his destiny, using a network of archetypal symbols which is often reinterpreted. The Word is able to change life, so that the man can rewrite his fate using the language as long as he has a special talent to fantasise; sometimes the word twists upon itself reinventing and devouring itself in a text situated at the boundary of transitivity and self-referentiality.

Keywords: archetype, language games, imagery games, discourses, mythologizing.

Lumea pe care o construiește Fănuș Neagu nu e total diferită față de cea reală sau cea a operelor altor prozatori, e însă incantație magică, e basm de spus la gura sobei când „ninge tulbure", e lume privită prin ochii copilului care simte nevoia să fabuleze (ca-n *Izvor cu dropii* sau *Covorul violet*) sau prin cei ai primitivului care intuiește substanța universului și o exprimă metaforic sau metonimic într-un limbaj în care concretul și abstractul se amalgamează.

Se produce astfel o mitizare a existenței prin discurs, căci discursul despre viața personajelor devine mai real decât viața însăși. Astfel în povestirea *Fântâna*, ca și în *Dincolo de nisipuri*, căutarea apei este echivalată cu descoperirea esenței lumii, apa este substanța sacră a universului, asemănătoare celei ce se regăsește în Sfântul Graal. De altminteri, arhetipurile culturale universale și cele specifice spațiului românesc se întretaie și creează un univers magico-simbolic, o lume în care tainele cosmice se reflectă în omul cu suflet-fântână. Structurile iterative capătă și ele o valoare ritualică, lanțurile simbolice se întretaie pe tot parcursul istorisirii lui Scarlat Cahul care evocă episoadele-cheie din viața sa ca o justificare de a avea acces nemijlocit la universul etern.

Scarlat Cahul se pregătește să moară: „Îți mulțumesc, doctore, c-ai pus să mă scoată în chioșcul ăsta de viță-de-vie. Aici pot să mor liniștit." Este un sicriu *viu* cel în care se plasează: chioșcul este în sine o creație umană, reprezentând materialitatea brută, pe când viță-de-vie este un simbol al vieții veșnice, al esenței divine și al euharistiei. În discursul lui Scarlat Cahul sunt câteva simboluri care se repetă, țesând o rețea de imagini la granița dintre mit și poezie: *toamna, negura, cifrele trei și patru, vița-de-vie, fântâna, bostanul, luna și soarele, porumbelul, inima pământului, iepurele și cățelul pământului*.

Dacă în alte texte[1] ale lui Fănuș Neagu capacitatea limbajului de a modifica lumea (de a avea efect asupra timpului și a spațiului) este exprimată explicit, în *Fântâna*, ideea este ilustrată prin discursul personajului principal, dar și prin reproducerea dialogului dintre acesta și țiganul Lâlă, mai degraba un alter ego al său, umbra sau latura pământească a celui ales să izbândească în căutarea sa. „Până unde mergem, nea Scarlet?", întreabă țiganul și se referă la cât de adânc sapă, dar săpatul e călătorie nu doar spre adâncul pământului, ci și una magică de inițiere, nu e doar coborâre, ci și deplasare, adică evoluție, schimbare a condiției, iar răspunsul lui Scarlat este pe măsură: „Până în fundul pământului". În fundul pământului, se ajunge, în mitologia românească, printr-o prăpastie sau printr-o fântână, acolo este tărâmul de dincolo care ascunde însă minunățiile lumii, bogăția, norocul sau înțelepciunea. Comoara căutată de cei doi este apa, dar nu va fi orice apă cea care va țâșni din adâncuri, ci una care amintește de izvorul curcubeului („apa strălucea în zeci de culori", iar porumbelul pe care Lâlă îl zărește în oglinda magică a fântânei are și el gușa „stropită cu toate culorile de pe pământ"), chintesență a tainelor lumii, licoare magică având puterea de a preschimba lumea: „cine trece pe câmpia noastră și bea, cântă și iubește până la sfârșitul zilelor". De aceea, Lâlă crede, poate, că acolo, în adâncuri, pot să dea peste o „baltă cu broaște" – jocul verbal se generează din dubla conotație a sintagmei, ironică și mitică: sensul depreciativ e dat de coborârea sacrului în prozaic (prinderea broaștelor, cu amănuntele acestui „pescuit" și de utilizarea termenului într-o expresie idiomatică: „spune-i lui taica să nu mai tragă nădejde ca broasca de păr"), celălalt simbolic este dat de asocierea tradițională a broaștelor cu universul acvatic și cu cel al fântânilor, având funcție de a „curăța" apa, de a anunța ploaia sau, în unele mituri, de a participa la actul cosmogonic, ajutând la separarea uscatului de ape[2].

Lumea pare răsturnată, căci înaltul nu mai atrage decât în măsura în care ia naștere din adâncurile pământului, simbolurile ascensionale fie sunt refuzate, fiind privite ca aparținând unei lumi ostile sau de neînțeles (cazul salcâmului care amintește de moarte, fiind purtător al suflului lumii de dincolo), fie devin semne ale coborârii, idealul căutat se ascunde în adâncurile pământului, e inima-pământului, iar miezul ei e „moale, alb și amar ca a nucilor crude". Asocierea inimii dispărute cu miezul nucii crude reflectă transformarea sentimentului în intelect și înlocuirea iubirii cu discursul reflexiv pe tema acesteia. Altfel spus, cel care descoperă inima pământului este cel sortit să aducă fericire căci miezul ei presărat în fântâni îi face pe oameni să cânte și să iubească „până la sfârșitul zilelor", dar cel care își împarte norocul cu toți oamenii nu mai poate cunoaște iubirea decât în vis. În felul acesta, fântânarul Scarlat Cahul poate fi asociat omului primordial sacrificat pentru a da naștere lumii. Inima pământului pe care o împarte cu toți este, de fapt, inima sa, căci fântânile apar din dragostea imensă pe care Scarlat o transmite lumii, el este pământul ale cărui izvoare le caută. Coborârea în adânc este și sondare a inconștientului, dovadă și întâlnirea miraculoasă a Ianei, figură fantasmatică desprinsă din visele sale. De aceea, pământul însuși este văzut ca ființă vie, despicată într-un act sacrificial, regenerator, iar apa ca substanță vitală, ca sânge al lumii: „Am tăcut și am înfipt cazmaua, răsucind-o. Apa a țâșnit prin despicătură, gâlgâind cum țâșnește sângele când implânți cuțitul în beregata porcului. Cu deosebire că sângele e cald." Trecerea în derizoriu (o detensionare a momentului) se face prin referirea la tăierea porcului, concepută aici ca act sacrificial legat de înnoirea periodică a timpului, căci izvorul înseamnă început, renaștere.

[1] În *Zeul ploii*, de exemplu, există o exprimare clară a transformării cosmice sub impactul cuvântului sau dimpotrivă a absenței acestuia: „Stai! Se răzgândi ea, și Bătrânul înțepeni la jumătatea drumului, speriind un stol de vrăbii care ciuguleau gâze din măciuliile unui ciulin cu brațe de candelabru. Fu o clipă de tăcere încremenită în care toate elementele ieșiră din ordinea logică și intrară sub seducția despreunării de timp și sub seducția magică a Tulpinei – remorcherul călcând apa spre ostroave (...) se opri; lipovenii (...) scăpară sticla de votcă de-o plimbau din mână-n mână și sticla atârna, mirată, între capetele lor; oile și iepurii și căprioarele (...) ascultau, cu botul vârât în undă, cum se scarpină vântul", Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007

[2] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 25

Pauzele descriptive devin și ele relevante pentru acest proces de mitizare a existenței: „Colo sus e prea multă tăcere. Dintr-un capăt în altul fumegă neguri, și atât. E liniște, căci omul e zidit să se întoarcă la rădăcină, în pământ.”, „sub viță. Aici bate vântul. Coboară de pe struguri și-mi mângâie fața.” Lipsește de aici orice modalizator al incertitudinii, trăirea sub semnul miticului și al puterii magice a cuvântului este caracteristică acestei lumi în care timpul subiectiv, interior devine timp cosmic, exterior. Universul imaginar e unul în care structurile limbajului încetează să mai fie percepute conotativ. De aceea, înaltul se opacizează, se închide și drumul spre moarte este unul spre sine, spre adânc. La capătul existenței, singura modalitate de a-i da sens acesteia este prin narațiune, omul își povestește viața și țese în povestirea aceasta fire de amintiri laolaltă cu fire de gând și de visare, în felul acesta se prezintă pe sine ca tot. În față, în sus – simboluri ale evoluției – n-a mai rămas decât negura, semn că drumul s-a încheiat, în jos însă, în sine, comorile continuă să strălucească, iar sufletul-fântână al omului este cel care le păstrează. Întoarcerea la rădăcină, în pământ, este reîntoarcere ritualică spre origini, către Mume, acolo unde totul este posibil, unde timpul istoric nu mai are nicio valoare, este revenire la valorile sacre primordiale. Asocierea cu timpul începuturilor este dată și de prezența strugurilor, simbol al sferei (perfecțiune, spațiu închis, univers *in nuce*) sau, poate, al mărului din Geneză, ispită a eternității, a cunoașterii. Vântul este spiritul, suflul divin care anunță separarea sufletului de materie, trecerea într-o altă etapă a vieții.

Descrierea creează o atmosferă în care nostalgia și împăcărea, armonia interioară par să coexiste. Scarlat reface o lume, pe care nu o mai poate cunoaște, prin intermediul imaginației și al visării: „Miroase a mure coapte vântul, e pojar de mure pe câmp, nu-i așa? Toamnă bogată. Numai pepeni și iepuri n-au fost anul ăsta. Pepenii se fac mulți când e secetă...”. Murele sunt o metaforă a ispitei, a erosului care se dezlănțuie și care-i rămâne lui Scarlat inaccesibil, iar toamna exprimă un final de existență împlinit. Scarlat a adus apa, e un zeu al acvaticului și al pământului în esență, dar pierde șansa de a descoperi *pepenii* și *iepurii* pe care amintirile sale îi leagă de episodul erotic al întâlnirii cu Iana. Toamna este timpul magic al regăsirii de sine, dar și al sfârșitului, toamna se produce descoperirea inimii pământului, a apei vieții, toamna o întâlnește pe Iana și tot toamna își presimte sfârșitul. Este vremea trecerii dintr-o lume în alta, din plan terestru în plan mitic (catabază), din lumea reală în cea a viselor, din viață în moarte, dar și un moment al împlinirii. Dragostea apare în existența lui Scarlat târziu, cum singur remarcă, nu mai e tânăr și intrarea în declin este, la fel ca în piesa lui Eugen Ionescu, *Regele moare*, proiectată asupra mediului exterior în care toamna țese laolaltă firul abundenței cu cel al morții.

Ieșirea din timp se face prin intermediul cuvântului care se transformă în simbol și reface realitatea transpunând evenimentele într-o atmosferă mitică, în anistoric. Astfel descrierea realizată din perspectiva lui Scarlat accentuează ideea de armonie, de încremenire, dar pune idealul sub semnul căutării, al drumului de parcurs, prin simbolistica potcoavei: „s-a limpezit zarea, și luna - tot pe cer. E cât o jumătate de potcoavă și a înlemnit deasupra salcâmului de pe hotar”. În acest context, metaforizarea limbajului este un mod de a da concretețe ideilor, de a sugera derularea timpului în sens invers, spre începuturi, de a accentua nostalgia tinereții, îndepărtându-se de prezentul în care idealurile se pierd, dispar asemenea rândunelelor („Văd cum se torc pe sus fire de păianjen și-mi amintesc de cântecul ăsta care spune despre rândunelele ce se duc și se pierd în rotocoalele de negură ca iglița în ochiurile unui ciorap. Un cântec dulce și blând, care-ți dă sănătate...”), de a transforma depărtările într-un cadru familiar, în care omul se poate regăsi și în care poate fi eroul propriului destin.

Până la descoperirea apei, Scarlat nu numește locul *fântână*, sunt *puțuri*, *gropi*, numele capătă valențe sacre este destinat doar universului magic, paradisului ascuns în adâncuri. Ordinea lumii este răsturnată, semn al remodelării acesteia în funcție de propriile idealuri.

Sunt frecvente asocierile lumii de jos cu imaginea paradiziacă. De aici și antiteza dintre lumea supraterană și cea subterană, dintre pământul sterp și arșița de la suprafață, dintre iadul care pare să se fi extins în lumea de sus („pământul tare ca o copită de drac") și raiul din adâncuri („dar pe dedesubt curge o gârlă"). Lumii de dedesubt i se asociază imagini ale universului vegetal sau animal, ale vieții care țâșnește către lumină, dar, de fapt, își creează propria strălucire: „apa foșnește ca lăstarul de plop" , „apa suia într-un singur șuvoi, tremurător ca trestia", „era ca o prigorie", „parcă aș fi băut must de iarbă dulce", căci lumina se răsfrânge în curcubeu. Acolo în adâncuri lumea este mai pură, dovadă copilul care se oglindește în apa fântânii și tot ce se vede este frumusețea acestuia, e puritatea din ochii lui trecută prin oglinda apei într-o lume a ideilor, a esențelor. De aici și mitizarea pe care o face și țiganul Lâlă în momentul în care acest univers i se revelează, discursul său țese o poveste despre pasărea din adâncuri, un porumbel (mesager divin prin excelență, dar și pasăre a dragostei) cu gușa în toate culorile de pe pământ și care face ouă ca „alea de Paști. Vopsite" în coaja cărora băiatul s-ar putea plimba „prin șanțuri, când plouă". Dar adâncul pământului lipsit de apă este și el gură de iad la fel ca suprafața încinsă de razele soarelui („întuneric și cald, parcă intrasem într-un sac cu făină opărit. Săpam și sudoarea curgea de pe mine"), numai apa are capacitatea aceasta de a transforma universul subteran într-unul mitic.

De altminteri, caracterul autoreferențial al textului este pus în evidență ca și în alte scrieri ale lui Fănuș Neagu prin fraze-cheie care asigură punerea în abis: „Vezi coarda de iederă care atârnă goală de pe streașină? (...) Dacă m-ar mai ține puterile, doar atât aș vrea să mai fac: să mă atârn de ea și să alunec în joc până ajung pe fundul unei fântâni.", completate de concluzia: „Ăsta a fost darul meu pe lume: să găsesc apă și să-i dau cep să curgă ca unui butoi cu vin". Narațiunea se generează prin sondarea adâncurilor, a sufletului uman. Iedera este simbol ascensional prin excelență, este pusă în relație cu imaginea viței-de-vie, un alt simbol al vieții veșnice. Aici însă planta apare, mai degrabă, cu simbolistica sa străveche decât ca reflectare a celei creștine. Iedera este simbol al lui Dionysos, exprimă senzualitate, feminitate și masculinitate totodată, dar este asocialtă și cu Osiris, zeul lumii de dincolo, al subteranului. A coborî pe fundul unei fântâni pe o coardă de iederă, ducându-și cu sine și cazmaua, este încercare de a sparge barierele lumii, de a lua în stăpânire o lume a nemuririi, dar și de a-și afirma dreptul de a trăi o poveste de dragoste care i-a fost refuzată. Naratorul caută în sine, în propria imaginație ceea ce îi lipsește lumii pe care o cunoaște și demersul său se transformă în reîntoarcere ritualică la origini.

Caracterul inițiatic al experiențelor lui Scarlat Cahul este marcat ca în basme prin reluarea cifrei 3 (3 săptămâni sapă până dă de apă, 3 zile petrece în compania Ianei), prezentă în ambele experiențe cu valoare ontologică, prima este cea a căutării tainelor lumii și a descoperirii de sine, a doua a confruntării cu visurile proprii și cu ispita Erosului.

Întâlnirea cu Iana se face tot sub semnul viței-de-vie, a strugurelui zdrobit, adică sub semnul metamorfozei lăuntrice. Asemenea aparițiilor din basm sau din poemele romantice și aceasta pare una intermediată de cufundarea în somn și-n vis. Dublul pământesc al lui Scarlat (țiganul Lâlă) doarme și Scarlat reacționează ca și cum voința îi este împietrită (putea să spargă ușa pentru a ieși, dar alege să privească exteriorul pe fereastră). Iana este asociată în mitologia românească cu Iana Sânziana (posibil Diana sau Persefona) care locuiește în prundul mării, zeitate acvatică și selenară (e sora Soarelui). Iana locuiește într-o vale, un spațiu ambiguu, loc sacru protejat, ascuns sau, dimpotrivă, unul infernal, în Biblie (Isaia, 22:7) apare și ca expresie a aspirației către perfecțiunea spirituală, dar o aspirație care are ca punct de plecare universul material, senzorial. Valea aici este un spațiu oniric, dar și unul inițiatic, o vale cu flori, cu fântâni (toate creații ale lui Scarlat spune Iana) cu marginile prăbușite. Sunt poate visurile de tinerețe ale personajului sau aspirațiile sale spirituale care întâlnesc erosul. Descrierea gospodării constă în enumerarea unor elemente banale, un

conovăț (amintind de calul pe care-l stăpânește Iana la prima întâlnire), o cușcă în care e închis un iepure (în care Scarlat vede cățelul pământului) și fântânile cu o apă de un albastru nefiresc. Imposibilitatea de a transpune în cuvinte coloritul acesta al apei amestecate cu pelin strivit, redă caracterul personal al experienței prin care trece Scarlat Cahul: „Soarele ruginea în asfințit, dar apa în care se scălda Iana tot albastru scânteia. De vină era pelinul. Când se scălda, Iana cobora în fântână doi snopi de pelin, juca cu picioarele pe ei, îi zdrobea, și izvorul căpăta culoarea aia de vis, care mi-a rămas pentru totdeauna și nu semăna nici cu sineala, nici cu obrazul cerului. Numai eu singur mi-o pot închipui, căci eu am stat la Iana trei zile".

Universul în care trăiește Iana justifică dubla ei natură, zeitate selenară, a nopții, a viselor și soră a soarelui (a rațiunii) pe care-l stăpânește prin eros. De altminteri pelinul este asociat descântecelor, iar rolul său ca mediator erotic este clar evidențiat de Iana. Greșeala personajului pare să fie aceea de a folosi pelinul uscat (bun pentru vin sau apa fântânilor) în locul celui verde în încercarea de a da curs tentației erotice. Pelinul pus în fântână poate aminti de trasformarea apelor din scenele escatologice, Scarlat Cahul pare să fie prins într-un joc ce amintește de cel al ielelor (să nu uităm de prezența cățelului pământului și de asocierea lui cu hora nebunească a ielelor), are viziunea unei lumi guvernate de magie și eros, dar se confruntă și cu riscul pierderii conștiinței. De altminteri, Iana îi apare la „ceasul când se deșteaptă ielele", iar revenirea conștiinței lui Scarlat, trezirea lui Lâlă și încercarea de a-l găsi coincid cu dispariția Ianei și distrugerea spațiului care-i aparținuse: „Iana a lepădat rochia și a coborât în fântână. Apa s-a revărsat peste margini și s-a tras îndărăt, într-o zvâcnire de fulger. Înspăimântat, calul a nechezat și a lungit botul în lună. Bostanii de lângă ușă s-au prăbușit singuri, c-un uruit prelung, și s-au rostogolit pe vale. Ușa a țâșnit din țâțâni, fereastra a căzut în țăndări, și-n cușca lui a lătrat de moarte cățelul-pământului". În această destrămare a visului, e interesantă simbolistica bostanului, semn al abundenței, al regenerării și al imortalității, element ambivalent căci este uneori asociat cultului morților, dar reprezintă și inteligența și lumina solară. Prezența lor justifică asocierea Ianei cu Persefona/Kore, fiind expresie a bogăției pământului, dar și a lumii de dincolo. Caracterul funebru al bostanului este dat de utilizarea sa ca element al claustrării: „înainte de a pleca în câmpie, bătea câte patru scânduri, de-a curmezișul, pe ușă și pe fereastră. Mai înălța în dreptul ușii o grămadă de bostani." Casa în care este închis Cahul amintește de imaginea sicriului, iar bostanii redau metaforic pământul care îl acoperă. Caracterul straniu al narațiunii este dat și de reinterpretarea mitului străvechi, pentru că Scarlat apare el însuși în ipostaza de Kore/Persefona (catabaza și anabaza eroului îl ajută să se confrunte cu sine și să oglindească în sufletul său un arhetip arhaic), este răpit, ținut cu forța într-un ținut al adâncului, petrece aici 3 zile (timp echivalent celor 3 luni de trai subpământean în cazul zeității htoniene), este supus tentației erotice și, deși conduce apa vie către suprafață, el va gusta din apa morții: „Oamenii vin, scot din ele apă vie și răcoroasă, și nu știu că vinele de apă moartă, câte au fost, numai pentru Scarlat Cahul au fost..." De aceea, într-o oarecare măsură Iana nu este decât o expresie a dublului său feminin, o reflectare în lumea eternă a sa. Întâlnirea Ianei este probă de cunoaștere de sine prin reflectare în oglindă și înțelegere a menirii sale. Odată cunoscută lumea eternă, nostalgia clipelor petrecute în spațiul inițiatic revine, e nostalgie a paradisului pierdut, a originilor.

Numele Iana însă poate fi și o prelucrare a lui Ianus, păzitor al porților, cel care privește spre trecut și viitor deopotrivă, zeu al începutului și al transformărilor. Atributele acestea par să fie caracteristice și pentru Iana, pentru că întâlnirea cu ea are valoare inițiatică, marchează o metamorfoză sufletească, este sinteză a trecutului și anticipare a viitorului. Experiența pe care Scarlat nu a putut-o trăi în lumea reală, o încearcă în vis, iar apropierea de moarte îl ajută să-și regăsească sinele, se transformă pe măsură ce povestește în zeitate ce răstoarnă universul, îl destructurează, lumea pe care el a creat-o prin cuvânt, prin mitizarea propriei existențe dispare odată cu el: „Dar ce groaznic scârțâie cumpenele! (...) S-a rupt

lanțul și gălețile cad, izbindu-se de tuburile de piatră." Atunci se ridică și negura, căci se produce ieșirea din universul visului, revenirea la lumină, dar nu e reîntoarcerea în contingent, ci trecere permanentă în spațiul sacru. Se produce o răsturnare a lumii, soarele devine bostan în imaginația lui Scarlat Cahul, rostogolit la vale de Lâlă. Prin acțiunile lor, cei doi, odată inițiați, au dreptul de a stăpâni universul, care este, evident, unul ficțional, dar la fel de important ca și cel real.

Finalul păstrează aceeași ambiguitate a discursului artistic: „Cât de străini am trecut noi doi prin lume! Apă vie, apă moartă, nimeni nu ne-a cunoscut!..." Tematica alterității capătă aici o nouă semnificație, căci, pentru cel neinițiat, devine imposibilă distingerea omului de umbra sa, a caracterului pământesc, lumesc, de latura sacră a sufletului, de ceea ce este peren. Exclamația este ambiguă și prin aceea că termenul „străini" poate fi privit ca o apreciere a oamenilor obișnuiți care nu pot pătrunde sensul acestui demers inițiatic sau ca o apreciere proprie, cei doi nu au reușit să se cunoască nici ei cu adevărat în urma atâtor peregrinări prin lume, omul este străin de el însuși, în sensul că poate să-și intuiască adevărata natură, dar aceasta îi va rămâne necunoscută până în clipa morții, pentru că spiritul și materia sunt strâns legate, oricât de diferite ar părea, se amestecă asemenea vieții și morții. De aceea devine greu de trasat o limită între apa vie și apa moartă. Darul oferit de Scarlat lumii ar putea să fie apa vie, a iubirii și a fericirii, așa cum sugerează textul sau, așa cum pare să se noteze în finalul acestuia, apa moartă, căci le deschide apetitul pentru viața iluzorie și îi face să uite de cea adevărată, sacră, a ideilor.

Fântâna este un text în care jocul verbal și cel imagistic dau acel plurisemantism narațiunii atât de caracteristic prozei fantastice a lui Fănuș Neagu. Simbolurile arhetipale se integrează firesc într-o poveste care se desprinde de banal tocmai prin capacitatea deosebită a naratorului de a proiecta în mit existența umană. Pe măsură ce istoria este relatată personajele își modifică dimensiunile, se desprind de universul material și trec granița în lumea visului, naratorul fiind astfel un demiurg, căci povestea tinde să fie adesea mai reală decât realitatea însăși.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *Apa și visele (Eseu despre imaginația materiei),* Editura Univers, București, 1987

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999

Bachelard, Gaston, Aerul și visele (Eseu despre imaginația mișcării), București, 1997

Călinescu, Constant. *Puterea narațiunii: Fănuș Neagu* în: *Viața românească*, nr. 10, octombrie 1988, p. 75-78

Cândroveanu, Hristu. *Povestirile lui Fănuș Neagu,* în *România literară,* nr. 10, 7 martie 1974, p. 4

Cândroveanu, Hristu. *Un liric prin excelență: Fănuș Neagu,* în *Albina*, nr. 7, iulie 1978, p. 7

Chevalier, Jean și Gherbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei (de la mitocritică la mitanaliză),* Editura Nemira, București, 1998

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, editura Univers, București, 1977

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

Jung, Carl Gustav, *Simboluri ale transformării*, Editura Teora, București, 1999

Jung, Carl Gustav și Kerenyi, K., *Copilul divin. Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei),* Editura Amarcord, Timișoara, 1994

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008

Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III-IV, editura Litera, Chișinău, 1997

Simion, Eugen. *Stilul fănușian,* în *Curentul*, 3, nr. 116, 20 mai 1999, p. 19

Sorescu, Constantin. *Fănuș Neagu sau barocul și parabola,* în *Săptămâna*, nr. 597, 14 mai 1982, p. 3-7

OCTAVIAN PALER, CAMINANTE – *A JOURNEY FROM EUROPE TO MAYA*

Lucia-Luminița Ciucă, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Being placed between allegorist and philosopher-traveler type, according to Tzvetan Todorov's terminology in the We and the others study, Octavian Paler is a keen observer penetrating into the essence of things. He performes in his travel journals a series of reflections, assessments and cultural considerations, comparisons between cultures and civilizations rousing surprising analyzes to the thinker. Caminante is not just a travel book as it looks at the first glance, but a decryption / a reinterpretation, through Paler's own experiences in the lands once mastered by the Aztecs and Mayans, of the contradictions, of the struggle between civilizations, of the different cultures, or of the mentality differences facilitating an intercultural dialogue with the European classical models.

This paper aims to follow how is the other perceived in relation to his own identity and cultural formation.

Keywords: otherness, journey, intercultural dialogue, Aztec, European models

I. Repere teoretice

Substantivul „alteritate" pare a desemna o calitate sau o esenţă, esenţă a „celuilalt". Pe de altă parte însă „celălalt" desemnează lucruri foarte diferite : pe omul celălalt, pe aproapele nostru, pe Celălalt.

Alteritate este antonimul identităţii. Scriem Celălalt cu majusculă pentru a desemna o poziţie, un loc în cadrul unei structuri. În filozofie şi antropologie însă, „alteritatea" este utilizată mai mult pentru a desemna un sentiment, o influenţă, un regim : există ceilalţi, care sunt diferiţi ; sunt eu oare semenul lor ?

Tema alterităţii a devenit o obsesie în Europa de astăzi, ca răspuns la ascensiunea curentelor xenofobe în lumea occidentală. (Baudrillard, 2002: 5)

Această obsesie a dat naştere la numeroase opere literare. Jocul care există, încă de la Platon, între Acelaşi şi Celălalt ca genuri ale Fiinţei (Sofistul, Tiamaios) apare la Moderni ca joc între „eu" şi „non-eu". Este posibil ca textele consacrate astăzi altului (l'autre) – fie el străin, imigrant sau marginal – să fie un fel de travaliu de regenerare în faţa unei componente care, în altul, ar fi dispărut sau e pe cale de dispariţie. Putem numi această componentă aşa cum a numit-o J. Baudrillard, alteritate radială. Pentru a spune lucrurile în mod simplu, în fiecare altul există Celălalt, ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care-l pot înţelege, chiar asimila – şi există, de asemenea, o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă şi chiar inimaginabilă. Iar gândirea occidentală nu încetează să-l ia pe altul drept Celălalt, să-l reducă pe altul la Celălalt. A-l reduce pe altul la Celălalt e o tentaţie cu atât mai dificil de evitat, cu cât alteritatea radicală constituie mereu o provocare şi cu cât e mai hărăzită astfel reducerii şi uitării în analiză, în memorie, în istorie.

O condiţie pentru cunoaşterea alterităţii este călătoria în acest sens Tzvetan Todorov face în studiul său *Noi şi ceilalţi*, o clasificare a călătoriilor, începând cu secolul al XIX-lea.

a) Asimilatorul : este cel care călătoreşte pentru a asimila cealaltă cultură, deci pentru a o converti în realitate. Fie că e vorba de misionarul creştin sau de marxistul actual, ei sunt în misiune ideologică, economică sau de orice fel..

b) Profitorul: este neguţătorul. Este cel care călătoreşte fără să aibă vreun raport cu celălalt în originalitatea şi autenticitatea sa. El nu este, de fapt, pentru celălalt, decât alibiul unei alte legi, cea a valorii, ceea ce e cu totul diferit.

c) Turistul este o categorie foarte complexă pe care aproape fiecare a practicat-o.

d) Călătoria impresionistă : este oarecum frumoasa călătorie din secolul al XIX-lea. Este o călătorie în care intuiţia, sensibilitatea contează, ba chiar şi viziunea despre o ţară. Fără a ţine seama de faptul că subiectul este cel care vorbeşte, care călătoreşte, cu viziunea sa despre lucruri. El nu are pretenţia să extragă din călătorie reguli universale, ci se bucură de ea. Se bucură de diferenţă: prin asta este impresionist. El nu caută să universalizeze ceea ce vede.

e) Asimilatul: în acest caz nu mai este vorba de asimilator, ci de cel care pătrunde cu adevărat într-o cultură, care adoptă un mod de viaţă; este într-o anumită măsură imigrantul. Deci, la limită, este un călător care nu mai este un călător sau care încetează foarte repede să fie.

f) Exotul (l'exote): este călătorul, după Segalen. Exotul este cel care păstrează o distanţă, care caută să menţină o distanţă de străinătate delectându-se cu această diferenţă. Există o strategie a delectării, a seducţiei, care permite salvarea distanţei; nu trebuie nicidecum să încerci să intri, să te confunzi, sau să te dezidentifici. Trebuie să menţii distanţa şi să cultivi o tactică a acestei distanţe.

g) Exilatul: şi el se află la limita călătoriei. Poate fi cazul lui Descartes, care, aşa cum ştiţi, a trăit practic toată viaţa în afara Franţei, mai ales în Olanda.

h) Alegoristul: ia străinul ca metaforă critică, el călătoreşte „metaforic”. Nu se află niciodată cu totul în ţară străină, ci rămâne în raport cu propria sa cultură, dar într-un raport critic. Altfel spus, cealaltă ţară îi serveşte de alegorie, de figură, pentru a emite o judecată, pentru a lua o distanţă faţă de propria sa teritorialitate. Este, aşadar, într-o anume măsură, un călător inteligent, dar care nu se descentrează cu adevărat. El rămâne centrat pe propria sa cultură, nu-ţi pierde rădăcinile, nu se exilează nici măcar mintal, ci scoate din asta o mare complexitate.

i) O altă variantă / versiune a alegoristului este dezabuzatul, care nu călătoreşte decât pentru a verifica pretutindeni superioritatea propriei sale culturi. Numeroase colonii franceze sau americane n-au decât un discurs, cel al mizeriei acestei culturi americane: oriunde ar merge, lucrurile sunt la fel.

j) Ultima categorie este cea a călătorului-filosof. Prototipul pentru el, este Montaigne. Este o categorie oarecum ideală, un ideal-tip, şi ne putem întreba dacă el există cu adevărat. Filosoful este într-adevăr universalist, prin destinaţie; ceea ce-l interesează este diferenţa în universalitate, în principiu el nu este etnocentric. Scopul său este verificarea varietăţii, a diferenţierii infinite a valorilor, a culturilor şi tentativa de conciliere într-o viziune universală a lucrurilor. (Todorov, 1995: 45)

Încadrat conform acestei clasificări între călătorul de tip alegorist şi călătorul-filosof, Octavian Paler realizează în jurnalele sale de călătorie analize şi comparaţii şi interpretri ale diferitelor culturi.

II.

Octavian Paler este un scriitor pentru care călătoriile sunt doar un pretext de meditaţie profundă asupra existenţei actuale şi trecute. Indiferent de specia sau de fomula literară pe care o adoptă, fie ea jurnal de călătorie: *Drumuri prin memorie, Caminante*, dezabatere, polemică,

corespondență, memorialistică: *Mitologii subicetive, Scrisori imaginare, Viața ca o coridă*, scrierile sale au o trăsătură comună, aceea de a pune accentul pe căutarea sinelui prin "memoriile interioare", confesiuni şi meditații. Marin Sorescu consider că în scrierile lui, Octavian Paler, dovedeşte " o reală capacitate de a teoretiza, de a depista problemele, de a le despica." (Sorescu, 1985: 24)

Caminante. Juranl (şi contrajurnal) mexican este o carte scrisă cu prilejul unei călătorii pe care autorul o face în Mexic. Calitatea atipică a acestui jurnal de călătorie este dată şi de titlu *Caminante. Jurnal (şi contrajurnal) mexican*, textul fiind construit din două părți prezentate în paralel: una ce prezintă trăirea prezentă şi una care oferă reflecțiile, aprofundarea ulterioară a sentimentului inițial, reîntregind imaginea generală. Octavian Paler, călătorul atipic după cum se autodefineşte în mai multe rânduri „ un etern diletant între profesioniştii călătoriilor", un „ anticălător", care nu este deacord cu termenul de „ carte de călătorie": „ De fapt, ce este o « carte de călătorie»? Nu numai că nu-mi place această formulă, dar nici n-o cred potrivită. Nu cred într-o literatură slujnică a lui Hermes. Există cărți care pot fi generate de o călătorie, ca de orice altă experiență, dar asta e cu totul alteceva." (Paler, 2010: 126), face o călătorie nu în spațiu ci mai ales în cultură şi istorie. Astfel jurnalul acestei călătorii, în Mexic este unul atipic pentru că Paler, nu prezintă pur şi simplu un traseu cronologic, tipic cu ore precise de plecare sau de sosire, ci mai de grabă înfățişază o călătorie în memoria cultural-istorică a acestui popor, prezentând puține elemente ale prezentului, accentul câzând pe detaliile legat de trecut deoarece vine dintr-o cultură europeană de care nu se poate desprinde şi care-i oferă o altă grilă de interpretare, făcând ca tot ce pentru „ descoperiți" este firesc pentru „ descoperitor" să fie nefiresc şi surprinzător. Abia după parcurgerea a mai bine de jumătate din text, cititorul poate realiza că periplul său mexican durează 13 zile, zile numite de el „ sptămâna aztecă" în cursul lunii septembrie, deoarece Paler face din lectorul său un martor al unei permante pendulări între trecut şi prezent, Mexicul de astăzi hrănindu-se din seva imperiilor măreție.

Îşi începe călătoria în Mexic într-un mod neobişnuit, prin prezentarea unui tablou de Mondrian, un tablou cu arbori fară trunchi, cu coroana în jos, întoarsă spre pământ , spre rădăcină ca o întoarcere spre origini, întoarcere ce va fi punctul de plecare în analiza culturii şi civilizației mexicane dar nu numai deoarece autorul realizează o comparație destul de amplă între modelul european în care s-a format şi modelul aztec-mayaş ce stă la baza culturii mexicane. Ajuns în Ciudad de México pleacă în explorarea oraşului fără hartă, pe nevăzute şi primul contact cu Mexicul se face printr-o fiesta din care extrage primele trăsături ale mexicanilor. De la acestă fiesta nu lipsesc faimoasele *tortillas* făcute din făină de porumb şi lapte de var, puternic condimentate care „ard buzele europenilor în timp ce mexicanii zâmbesc îngăduitor" (Paler, 2010: 30). Privirea turiştilor admirând spectacolul de culoare şi zgomot, îl trimite pentru prima dată cu gandul la aztecii care priveau cu acelaşi aer „« bastonul» cu care conquistadorii ucidiau victima îndreptându-l spre ea". (Paler, 2010: 30). Gestul unei tinere de a-i sufla o pulbere colorată şi parfumată în obraz îi aminteşte de o lectură despre o sărbătoare mexicană veche care se defăşura la înspicatul grâului cand tinerele fecioare cu pieptul gol culegeau dansând şi cântând flori, într-o procesiune solemnă şi azvârleau peste spectatori polen. Deşi vechii azteci considerau că „ beția" îi pune în legătură cu zeii totuşi astăzi pe durata srbătorii comercializarea de alcool este interzisă.

La început crede că „ fiesta este un produs al unei lumi care se distrează uşor" (Paler, 2010: 32), însă după ce lecturează varianta franțuzească a scrierii *Labirintul singurății* a lui Octavio Paz, realizează că singurătatea este motorul veseliei: „ Altfel spus, mexicanul are nevoie de sărbători pentru a-şi combate tristețea, pentru a ieşi din sine însuşi. Fără ele, fără zgomotul şi strălucirea lor, nu s-ar putea elibera, periodic, de materiile inflamabile pe care le poartă în sine" (Paler, 2010: 32) Astfel această sărbătoare este de fapt un mijloc prin care „mexicanul se descarcă de toate tăcerile de până atunci şi se răzbună pentru frustrările lui [...] Dansul se transformă în sens. Sufletul se eliberează de zgură. Se limpezeşte. Tot ce-a fost măsură se răzbună prin exces." (Paler, 2010: 32-34)

Intrarea în acestă lume în care trecutul dialoghează cu prezentul se realizează treptat, erudiția sa culturală jucând un rol esențial deoarece ideile sale obținute în urma lecturii şi a formării intelectuale se confruntă cu realitatea trecută şi prezentă a Mexicului. Acesta, privit prin ochii săi este o împletire de mit, istorie şi puțină realitate, condimentată cu propriul sine. La început conştientizează că şederea sa mexicană corespunde celor 13 zile ale calendarului aztec, care are în centrul sau soarele şi care reprezentau zilele destinate ritualului de încheiere a unui secol aztec de 52 de ani, exact vârsta la care autorul face călătoria. Călătoria se dovedeşte, astfel, una de formare, de descoperire şi redescoperire. Ritualul presupunea o procesiune grandioasă pe vechiul platou al Tenochtitlánului unde aşteptau ca steaua Aldebaran să treacă peste firmament. Dacă o facea, cataclismele erau amânate încă 52 de ani. Pentru aceasta era nevoie de un sacrificiu uman, iar Paler descoperă din ce în ce mai mult acestă civilizație a sacrifiului şi a „ cruzimii" în numele existenței umane: „ Zeilor azteci, bestiali şi enigmatici, le plăcea să troneze peste altare şi cranii şi să asculte țipătul răguşit al vulturilor veniți să devore viscerele celor sacrificați, aşezate în vârful piramidei, pe Piatra Inimilor. Preoții jupuiau cu propriile lor mâini pielea victimelor şi împroşcau cu sânge cald imaginea zeului." (Paler, 2010: 38) „ Omul n-a creat lumea, dar de el depindea ca ea să dureze au nu. Ea exista câtă vreme oamenii erau în stare să urce piatra sacrificiilor, căci totul se obținea prin durere, prin suferință. Şi numai moartea putea ține dreapta balanța vieții şi a lumii." (Paler, 2010: 39) Prețuirea acordată jertfei de sânge este marcată de autor prin observația că „În cronicile aztece, semnul pentru « sânge» e înlocuit adesea cu emnul pentru « piatră prețioasă» sau cu cel pentru « floare». A ucide un prizonier pe câmpul de luptă era de neconceput. El trebuia sacrificat pe piramidă, după ritual." (Paler, 2010: 39) Comparația cu propria cultură este iminentă „ Dar înainte de a-i condamna pe azteci, s-ar cuveni s ne întrebăm dacă noi suntem judecătorii potriviți. Cel puțin, aztecii îşi săvârşeau crimele pe față şi nu le negau. Dimpotrivă, le dădeau un înțeles tragic. Preoții lor dansau înbrăcați în pieile celor sacrificați, nu-şi arărau mânile curate ca Pilat din Pont." (Paler, 2010: 40-41)

Atât de important este sacrificiul, încât la reunirea zeilor după eşecul celor patru lumi, zeul Nanahuatzin se aruncă în flăcări determinându-i şi pe ceilalți să-l urmeze ca luna şi soarele să reapară. „ Zeii aztecilor n-au găsit aşadar, altă soluție împotriva morții decât moartea însăşi" (Paler, 2010: 43) „ Sacrificiul inițial trebuia mereu reînnoit pentru a întreține ordinea cosmică. Speranța însăşi întemeindu-se pe cruzime." (Paler, 2010: 43).

Imaginea oraşului Ciudad de México dimineața care „ ... pare istovit de fiestă. Străzile atârnă ca nişte brațe inerte golite de sânge. O linişte friguroasă apasă zidurile." (Paler, 2010: 45) crează prilejul de a evoca imaginea Tenochtitlánului, construit pe insule, în mijlocul unui lac, şi să amintească de zeul Quetzalcóatl căruia aztecii dimineața îi dedicau două picături din sângele lor, dar şi de întâlnirea dintre Moctezuma şi Cortez în timpul conquistei se finalizează cu uciderea conducătorului aztec, dărmarea, ruinarea şi incendierea treptată a Tenochtitlánului. Nimic nu mai aminteşte astăzi de oraşul îngropat de spanioli, aşa cum se întâmplă la Roma sau în Grecia. Cuceritorii s-au dovedit, în acest caz, mult mai cruzi „ Spaniolii au fost mai nemiloşi decât vizigoții. Ei nu au cruțat nici laguna, nici piramida, nimic. Au hotărât să construiască o capitală nouă, să transforme vechea istorie în deşert." (Paler, 2010: 46)

Paler consideră şi pe bună dreptate că există oraşe care trăiesc pe baza unui mit, a unei fantome, aşa cum se întâmplă cu Elsinor, unde călătorul vine să-l caute pe nefericitul şi melancolicul prinț al Danemarcei. La Ciudad de México în locul Marii piramide sunt acum zgârie-nori, în locul bărcilor din lagună automobile. Totuşi fantoma trecutului stăpâneşte împrejurimile.

Deşi aztecii considerau că venirea spaniolilor este un semn de la zei, Moctezuma îl primeşte pe Cortez ca pe zeul Quetzalcóatl, întors de pe mare, portretul său semănând foarte mult cu cel al entității, şi-i închină cetatea fără rezistență, Paler critică „ violența" şi nepăsarea cu care aceştia distrug orice rămăşiță a civilizației străvechi. De aici şi dualitatea existenței mexicane atât la nivel interior spiritual cât şi la nivel exterior existențial, întrebându-se care este adevărata sa identitate. „ E spaniol? E indian?" Scriitorul evocă în acest moment o legendă despre Moctezuma care pus în

fața unei decizii ce privește destinul unui copil cu două capete afirmă că „ imperiul său, asemenea acelui copil, nu-şi va găsi niciodată unitatea.” (Paler, 2010: 50) Peste timp, europeanul, străin de aceste locuri, vede adevărul din cuvintele marelui aztec: „ Dar nu e simplu să trăieşti cu un suflet scindat. Mexicanul aspiră să-şi recucerească trecutul [...] Pentru că el nu mai poate fi nici spaniol nici indian. Într-un sat care e aproape un cartier al capitalei mexicane, pe muntele Milpa Alpa, se vorbeşte încă... nahuatl, limba folosită de tolteci şi azteci; vechile poeme ale lui Nezabualcoyotl, prințul Texcoco, se recită la câțiva paşi de zgârie-norii din Ciudad de México; se cântă din *chirimía*, un instrument cu sunete ascuțite pe care-l foloseau toltecii [...] E în căutarea unei împăcări lăuntrice între « cuceritor» şi « cucerit», care să vindece până la capăt ruptura săvârşită de spanioli în sufletul indian.” (Paler, 2010: 50-51) „ Totul pare să se afle în Mexic sub semnul dualității şarpelui înaripat. Zăpezile acoperă focul vulcanilor, stelele ard peste urletele şacalilor din junglă iar pădurile torențiale ale tropicelor se întâlnesc cu stepe pline de cactuşi [...] La rândul sau sufletul mexican e un amestec de pasiune şi reticențe. Pasiunea îl târăşte în afara sa, iar reticențele îl fac să se replieze.” (Paler, 2010: 56) „ ... există două Spanii. Una care i-a dat lui Columb, dintr-un tezaur secatuit, sume importante pentru a achita cu ele costul expediției. Alta care i-a dat lui Don Quijote doar un cal, un scutier şi o iluzie. Una care a amestecat crima cu rugăciunea şi n-a cunoscut mila. Alta care n-a cunoscut consolarea. Una căreia Columb şi Cortés i-au adus mii de tone de aur. Alta căreia blândul, uscățivul şi încăpățânatul Don Quijote i-a dat ceva care nu se poate cântări.” (Paler, 2010: 25) şi este surprins pentru că descoperă asemănarea cu propriul sine „ Mexicul m-a facut să reflectez la condiția mea de intelectual născut într-un sat din care am plecat în plină copilărie. Atâtor rupturi care există în lăuntrul meu li s-a adugat una care le lămureşte, poate, şi le rezumă pe toate. Din ce în ce mai limpede am înțeles că tot ce e conservator în mine mi-a complicat melancoliile şi greşelile.” (Paler, 2010: 58) Numai un suflet scindat poate pricepe zbuciumul interior mexican şi demonstrează încă o dată că ceea ce ne înconjoară şi se manifestă este perceput conform formării, trăirii şi simțirii noastre interioare. „ Poate că Mexicul nu e aşa şi l-am văzut astfel numai pentru că eu sunt un personaj scindat. Sau este şi m-am apropiat de el tocmai pentru că îmi seamănă atât de mult.” (Paler, 2010: 228)

Un alt aspect al durității conquistei spaniole este surprins în momentul în care vizitează închisoarea din san Juan de Ulúa, lângă Veracruz. Fortăreața lasă urme adânci în sufletul vizitatorilor, aşa cum apa calcaroasă prelinsă pe ziduri a lăsat cicatrici. Starea de disconfort este accentuată de ploaia care nu încetează să mai cadă, o ploaie care macină şi putrezeşte. Aici „ istoria a renunțat la nuanțe. Cel care ucidea şi cel care aşteaptă să fie ucis se aflau față în față şi se priveau în ochi.” (Paler, 2010: 111) Asprimea şi groaza inspirată de acest loc n-ar fi putut fi exprimată mai bine decât în „ Spania, a crezut aici c istoria este un os ce poate fi zdrobit, o gură căreia i se poate pune căluş, o minte care aiurând, nu va mai protesta. Şi că justificările, dacă va fi nevoie de ele, vor fi găsite.” (Paler, 2010: 112) şi-l face să afirme „ Simt că dacă mai stau mult între aceste ziduri ma vindec definitiv de dragostea mea pentru Spania.” (Paler, 2010: 112). Oroarea închisorii îi pătrunde şi-i posedă îngreunându-le corpul şi spiritul „ Ca să fii cu totul moral aici, ar trebui să simți că ochii îți ies din orbite, că nu mai poți respira, că îți vâjâie capul, şi dintre toate zgomotele univesului nu mai auzi decât picăturile de apă prelingându-se pe pereți; să nu mai existe cer, să nu mai existe mare, să nu mai existe pământ şi arbori, ci numai o piatră, o piatră rece de peşteră pe care curge apa [...] În loc de asta, însă, îți spui că tu n-ai nicio vină pentru ce s-a întâmplat. Nu eşti decât un trecător cumsecade care la un moment dat simte nevoia să nu mai audă decât ploaia de afară.” (Paler, 2010: 113) dar le dă şi prilejul de meditație, şi cum Paler este european referința sa este filosofia greacă „ Plecând de la San Juan de Ulúa, mi-a fost greu să găsesc cusururi unei vorbe pe care altă dată o socotisem prea răutăcioasă. « Mizantropul e cel care reproşează oamenilor că sunt ceea ce sunt».” (Paler, 2010: 115).

Dar Paler nu ne oferă numai „efectul Cortés” asupra civilizației vechi, ci se lasă ademenit, tocmai pentru a contrabalansa, de civilizația aceasta ascunsă privirii celui neinițiat. Accesul nu este facil nici pentru el fiind reticent la început, însă şi cand începe a desluşi tainele existenței mitice, nu

se poate desprinde de formarea sa culturală şi de Europa care l-a format. „Face cunoştinţă” cu zeul suprem aztec, Quetzalcóatl, prin intermediul unei piese de teatru *Quetzalcóatl, tragedie antropocosmică* care-i înfăţişează istoria zeului Tulei ce se sacrifică pentru binele omenirii, fiind incendiat pe o luntre, însă inima lui zboară spre cer şi devine luceafărul de dimineaţă. Deşi îşi doreşte să nu meargă la spectacol totuşi participă convingându-se că uneori „pierdem fără să ştim ce şansă am risipit.” (Paler, 2010: 53) şi că „ în mituri regăsim înţelesuri pe care cuvintele noastre nu le mai poate exprima” (Paler, 2010: 53). Quetzalcóatl îi reaminteşte şi că „ arborele universului are două braţe. Unu braţ al dragostei. Altul al durerii.” (Paler, 2010: 53). Nu înţelege iniţial piesa şi-i provoacă uneori zâmbete pentru că „ mintea mea de european, învăţată cu alt gen de mituri, cu zei care petrec în Olimp şi nu se dau înapoi de la adultere, nu era pregătită să înţeleagă un zeu care s-a târât în ţărână printre tufele de nopal până şi-a luat zborul spre cer după ce a fost rege respectat şi înţelept vestit la Tula.” (Paler, 2010: 54), însă conştientizează că „ pentru a cunoaşte Mexicul, trebuie să te adresezi mitologiei înaintea istoriei”. (Paler, 2010: 54)

Incursiunea mitologică continuă cu prezentarea zeiţei cu fustă de şerpi Coatlicue, în urma unei descoperiri arhiologice. Sculptura are trei metri înalţime şi două tone greutate fiind considerată „ cea mai fioroasă, după gustul european, din Olimpul aztec. Bestială şi hipnotică. În loc de obraz, ea are două capete îngemănate de şerpi. Pe piept îi atârnă un colier facut din mâni tăiate şi din inimi. Fusta de şerpi dispusă într-o reţea romboidală, simbolizând pământul, e prinsă cu o centură închisă cu un cap de mort şi cu doi şerpi înodaţi în faţă.” (Paler, 2010: 64) Portretul teribil al zeiţei intră în antiteză cu plăsmuirea gingaşă a zeilor greci „ Cum să ţi-o închipui pe Coatlicue alături de Venus din Milo? Chiar dacă adevărul e tot mai puţin comparabil cu frumosul, e greu să nu le dai dreptate grecilor care şi-au făcut zeii frumoşi şi i-au atras spre plăcerile omeneşti.” (Paler, 2010: 65) În aceeaşi idee este amintit şi zeul Frumuseţii şi al Tinereţii, Xochipilli, „ Prinţul Florilor” care „este reprezentat cu un cap de mort crispat într-o grimasă înfricoşătoare.” (Paler, 2010: 66) La întrebarea „care-i scopul acestor înfricoşătoare chipuri?”, călătorul îşi găseşte singur răspuns tot printr-o întrebare: „ Au urmărit aztecii să obţină curajul prin teamă aşa cum au vrut să obţină ordinea universului prin durere?” (Paler, 2010: 66) „ Dar să nu-i judecăm pe sculptorii azteci după criteriile noastre.” (Paler, 2010: 67) Diferenţa culturală este punctată prin alte două comparaţii: „ În vechiul Mexic, chipeşul Paris ar fi rămas un simplu cioban anonim. Nicio zeiţă nu l-ar fi căutat să-l facă atributul frumuseţii, întrucât frumuseţea nu-i interesa pe acei zei.” (Paler, 2010: 67)

Zeul ploii Tláloc „ zeul care poartă o mască de jad şi are în păr o pasăre quetzal cu pene verzi somptuos revărsate. Trupul îi e acoperit de coliere şi bijuterii iar din mâini cad pe pământ picături de ploaie.” (Paler, 2010: 77) este cel ce patronează o bună parte a regiunilor mexicane fie prin ploi nesfârşite, violente, furtunoase la Veracruz, fie prin ploi mărunte şi confuze, fie prin secetă prelungită în Yucatán. Comparaţia cu mitologia greacă se face şi la acest nivel „ Prometeu, în Yucatán, nu s-ar fi urcat în cer să fure focul, ci să lege norii sau ar fi săpat fântâni. Căci apa este aici mai importantă decât focul.” (Paler, 2010: 177)

După cum se observă şarpele este simbolul suprem fiind prezent atât în aspectul zeităţilor, în arhitectură, în basoreliefuri, cât şi în credinţa oamenilor.

Diferenţele culturale se extind şi la nivelul piramidelor care spre deosebire de cele egiptene nu sunt păzite de sfincşi ci de vulcani, sunt mai tinere cu aproape trei milenii şi nu sunt necropole ci temple de sacrificiu dispărute astăzi, însă la fel ca şi celelalte sunt învăluite în mister, nimeni ne ştiind cum, când şi cu cine s-au construit. „ A fost, oare, Teothuacánul capitala unui imperiu necunoscut? Şi ce s-a întâmplat cu populaţia sa?” (Paler, 2010: 73). „Unii cred că Teothuacánul a fost abandonat în plină dezvoltare. Arhiologii nu au descoperit în ruine niciun semn de decadenţă.” (Paler, 2010: 74)

Imaginea zeilor se împleteşte cu celebrarea morţii. Moartea este un element care face parte din sacrificiul mexican reprezentând de fapt mijlocul de purificare. Atât de puternică este credinţa în moarte încât ea este sărbătorit: „ Obişnuit să mă tem de moarte, m-am mirat s-o vad, în Mexic,

sărbătorită. Sigur, mi-am dat seama destul de repede că e vorba de o încercare de a exorciza frica, de a o readuce la proporţii care pot fi îndurate...” (Paler, 2010: 62). Prăjitura în formă de cap de mort şi „ pâinea adevărată a morţilor”, care se fabrică în apropierea sărbătorii, vin să confirme acest lucru. Cadourile care se fac persoanei iubite, sicriul de zahăr cu numele încrustat, serbările din cimitir, îl fac pe Paler să se înspăimânte dar să şi realizeze că „ fără un sceptru ironic, moartea ar fi de neîndurat” (Paler, 2010: 63). Moartea este un act de curaj aşa cum reiese şi din secvenţa cu jocul de pelotă. Pe pajiştea dintre ruinele de la Chiché Itza, întâlneşte o arenă de fotbal „ Basoreliefurile din zidurile care mărginesc arena înfăţişează cele două echipe separate de discul morţii.” (Paler, 2010: 210). Echipa care pierde meciul va trebui să fie sacrificată, căpitanul echipei victorioase decapitându-l pe celălalt căpitan pentru a recreea lupta dintre Quetzalcóatl şi Tezcatlipoca. Seninătatea „ condamnatului” surprinde, însă e un act de curaj. Fluturele care stă pe securea execuţiei reprezintă însăşi moartea, moarte care demonstrează că „ «Nu suntem pentru totdeauna pe pământ: doar puţintel aici», zice un cântec vechi, dar acest « puţintel aici» este singura bogţie de care dispunem.” (Paler, 2010: 212) şi-l determină pe cel ce experimentează acum cunoaşterea să emită o certitudine: „ Cu siguranţă, nicăieri n-am putea găsi un loc unde jocul cu moartea să fie amestecat cu atâta soare şi unde chiar fluturii de piatră fac, parcă, zgomot din pricina acusticii speciale.” (Paler, 2010: 212), „ Fluturele, señor este spiritul morţilor întors între cei vii.” (Paler, 2010: 145), „ Aşadar, luptătorii purtau un fluture pe piept nu pentru a fi apăraţi, ci pentru a fi mai agresivi.” (Paler, 2010: 147)

Astfel prezentul se sprijină pe credinţa inexplcabilă a trecutului. Deşi detaliile despre trecut abundă, prezentul este vag conturat desprinzându-se din fragmente disparate. De exemplu la ieşirea din Ciudad de México observă clădirea unei bănci ce întruchipează o piramidă ce vinesă contrasteze cu piramidele Soarelui si a Lunii, stârnindu-i o serie de întrebări: „ Mă întreb întreb, ce-au vrut să sugereze arhitecţii? Soliditatea? Faptul că banii vor învinge timpul? Că ei reprezintă singura mitologie prezentă azi?” (Paler, 2010: 70). Călătoria cu *trajinera* din Xochimilco, „ Veneţia mexicană” într-un labirint lacustru, la lăsarea serii îi crează iniţial căltorului senzaţia de „ parodierea Veneţiei, la limita farsei, regizată pentru uzul amatorilor de pitoresc.” (Paler, 2010: 79) însă pe parcurs incertitudinea pune stăpânire pe el şi-i crează senzaţia de irealitate. Vizitarea nocturnă a casei lui Dolores Olmedo pentru admirarea tablourilor lui Digo Rivera îi aduce în atenţie trei sculpturi Dansatoarea în repaos, Dansul pământului şi Dansul Soarelui subliniind încă o dată importanţa dansului la mexicani.

Experienţa sa mexicană se continuă cu o întrecere ce charros „ ceva, după câte înţelg, între coridă, turnir medieval şi serbare de cowboy.” (Paler, 2010: 83) pentru că aşa cum fiecare ţară este cunoscută după o prejudecată aşa şi Mexicul este cunoscut pentru sombrero, fiesta şi pasiune, iar cel mai bun mijloc de a le prezenta şi întruchipa este această întrecere. Manifestarea este descrisă în amănunt plecând de la charro care este îmbrăcat cu pantalon şi vestă brodate cu fir de aur şi argint şi, bineînţele, un sombrero somptuos, până la mulţimea euforică în care nu-şi găseşte locul „ e prea veselă toată lumea din jur ca să nu fiu stingherit că nu pot intra în atmosferă. Fără îndoială sunt un rău spectator.” (Paler, 2010: 85) Prezentarea îi permite să rememoreze atât vremea lui Cotez şi importanţa calului atunci şi acum, în război şi paradă, cât şi desfăşurarea cestui tip de manifestare care pare desprinsă dintr-un ritual religios în care amfitrion este preotul.

Un alt aspect sesizat este mâncarea tradiţională mexicană, tortillia şi băutura pulque care dezleagă limbi.

Descoperirea oraşului i se pare dificilă, punându-se atât în ipostaza de gazdă cât şi în cea de oaspete. Ajunge la concluzia că sunt oraşe în „care trăieşti şi oraşe care te găzduiesc temporar” pe cele din urmă reuşind să le cunoşti oar din stradă. Dorinţa de linişte şi „ teama” de zonele aglomerate este subliniată iar, atunci când plecat în vizitarea oraşului alege „ să scape de agresiunea traficului” trecând prin parcul Alemeda, parc ce-i prilejuieşte o altă meditaţie la diferenţa dintre Franţa, Spania şi Mexic, plecând de la comparaţia facută de Unamuno între Franţa şi Spania: „ Franţa e râzătoare şi senzuală. Spania e aspră şi tristă. Nu ai altceva mai bun de facut în Spania

decât să te gândeşti la moarte, în vreme ce Franţa totul îndeamnă la superficialitate." Despre Mexic ca amestec între cele două consideră „ Bănuiesc că dincolo de superficialitate regăseşti mereu pasiune care ezită între tristeţe şi nevoia de spectacol." (Paler, 2010: 92)

Descoperirea oraşului i se pare dificilă, punându-se atât în ipostaza de gazdă cât şi în cea de oaspete. Ajunge la concluzia că sunt oraşe în „care trăieşti şi oraşe care te găzduiesc temporar" pe cele din urmă reuşind să le cunoşti doar din stradă. Dorinţa de linişte şi „ teama" de zonele aglomerate este subliniată iar, atunci când plecat în vizitarea oraşului alege „ să scape de agresiunea traficului" trecând prin parcul Alemeda, parc ce-i prilejuieşte o altă meditaţie la diferenţa dintre Franţa, Spania şi Mexic, plecând de la comparaţia facută de Unamuno între Franţa şi Spania: „ Franţa e râzătoare şi senzuală. Spania e aspră şi tristă. Nu ai altceva mai bun de facut în Spania decât să te gândeşti la moarte, în vreme ce Franţa totul îndeamnă la superficialitate." Despre Mexic ca amestec între cele două consideră „ Bănuiesc că dincolo de superficialitate regăseşti mereu pasiune care ezită între tristeţe şi nevoia de spectacol." (Paler, 2010: 92)

În faţa vulcanilor conştientizează sentimentul de singurătate, pe care îl asociază mexicanilor „ Singurătatea lor seamănă cu singurătatea ţăranilor care-şi curăţă pământul năpădit cu tufe de nopal. Violenţa cu care, oricând, se pot trezi nu e străină de caracterul mexicanilor." (Paler, 2010: 97) însă, în cazul său, vine din focul său lăuntric „ Liniştea unui vulcan îmi inspiră o teamă confuză şi am impresia că în ea există ceva perfid. Şi totuşi, nu mă ştiu a fi fricos (...) Imaginea vulcanilor deşteaptă în instinctele mele, poate, o frică specială, primară, pe care nu mă simt în stare nici s-o explic. Poate şi fiindcă impresiile seamestecă." (Paler, 2010: 96-97)

Descrierea mexicanului obişnuit se face târziu prin intermediul şoferului, Enrique, care-i însoţeşte în călătorie „ Cu părul negru, lins, cu ochii sumbri şi melancolici, arătându-şi dinţii albi de câte ori zâmbeşte (şi zâmbeşte des), Enrique e ceea ce s-ar putea numi un mexican obişnuit." (Paler, 2010: 131) Din relaţia cu el se vede clar că simpatia are un rol important în „ relaţiile unui mexican cu străinii", că „există şi în oameni ceva din misterul acestui pământ crucificat între soare şi ploi."(Paler, 2010: 132).

Familia de mexicani este observată într-o zi toridă la Uxmal. Femeile sunt văzute aproape ca nişte zeiţe coborâte din templele maya, iar bărbaţii sunt un exemplu de putere şi duritate stăpânind femeia „ Mai întâi bărbatul, adăpostit sub un sombrero impunător. El reprezintă evident forţa şi orgoliul. Se uită undeva în faţă, ca şi când nu l-ar interesa drumul pe care merge, ci numai problema orizontului. Apoi, la un pas în urmă, femeia şi copii." (Paler, 2010: 180)

Mexicul este astfel un spaţiu al contrastelor, între ceea ce a fost şi ceea ce este astăzi, între spaţii cu vegetaţie luxuriantă şi spaţii în care lipseşte apa primordială, între aparenţa şi esenţa tririi reale, călătoria fiind făcută, însă, de la început cu alt scop decât cel obişnuit „ Nu sunt specialist în civilizaţia maya şi n-am venit în Mexic ca să aflu ce scrie prin pliante. Mă interesează, mai degrabă, să bănui ceea ce nu-mi poate garanta nimeni că e real sau fals." (Paler, 2010: 157) Mexicul prezentat este un Mexic trăit, simţit, experimentat de însuşi cel care-l vizitează: „ Am vorbit prea puţin sau aproape deloc despre Mexicul viu, despre Mexicul de azi. Cine-mi va citi jurnalul va spune, probabil, că n-am fost în Mexicul real, ci într-un Mexic al legendelor, al pietrelor, al fantomelor. Şi nu va greşi prea mult." (Paler, 2010: 205)

Bibliografie

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterităţii*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2002.

Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Bucureşti, Corint, 2007.

Ferréol, Gilles, Guy, Jacquois (Coord.), *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, Editura Polirom, Bucureşti, 2005.

Sorescu, Marin, *Uşor cu pianul pe scări*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1985.

Paler, Octavian, *Caminante. Jurnal (şi contrajurnal) mexican*, Polirom, Iaşi, 2010.

Ricoeur, Paul, *Soi- meme comme un autre,* Paris, Seuil, 1993.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului,* vol. I, II, Editura Fundația Națională Pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Noi şi ceilalţi*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

Voicu-Alexandrescu, Ileana, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iaşi, 2011.

THE CONCEPT OF ECUMENISM

Claudia Creţu (Vaşloban), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Nowadays, issues such as ecumenism, ecumenical movement, interreligious dialogue, ecumenical prayers or even ecumenical services are increasingly discussed. However, there are different views or positions pros and cons with respect to these acceptations. Ecumenism cannot be treated with indifference, it involves opening towards our fellow, this being achieved by accepting the dialogue and by accepting our fellow as dialogue partner.

Keywords: ecumenism, dialogue, opening, accepting, partners.

CONCEPTUL DE ECUMENISM

I. 1.Ecumenismul în secolul XX

„Paharul binecuvântării, pe care-l binecuvântăm, nu este, oare, împărtăşirea cu sângele lui Hristos? Pâinea pe care o frângem nu este, oare, împărtăşirea cu trupul lui Hristos? Că o pâine, un trup suntem cei mulţi, căci toţi ne împărtăşim dintr-o pâine." (Corinteni, 10, 16- 17)

Dacă unul este trupul şi unul este sângele Mântuitorului, atunci una trebuie să fie şi Biserica. Biserica întemeiată de Hristos este dumnezeiască, este una, căci unul este şi Hristos, întemeietorul ei, şi este veşnică, „este un trup şi un Duh", o Evanghelie şi o Biserică: „Un Domn şi o credinţă, un Botez, un Dumnezeu şi Tatăl tuturor, care este peste toate şi prin toate şi întru toţi" (Efeseni 4, 4- 6)[1].

În zilele noastre se vorbeşte din ce în ce mai mult despre ecumenism, mişcare ecumenică, dialog interconfesional, rugăciuni sau chiar slujbe ecumenice. Însă, referitor la ceea ce priveşte toate aceste accepţiuni, apar diferite opinii sau poziţii pro dar şi contra a tot ceea ce este legat de ecumenism.

Poziţiile pro ecumenism se regăsesc în locurile unde conviețuiesc oameni de diferite etnii. Păstorii lor trebuie să arate înţelegere unii faţă de ceilalţi pentru a le putea transmite şi păstoriţilor încrederea şi înţelegerea necesară pentru o mai bună conviețuire. Aceste fapte sunt transmise sau mai bine spus preluate mai departe, în ierarhii, pentru a ajunge la o posibilă „turmă" şi la „un singur păstor".

Însă nu peste tot se întâmplă acest lucru. Astfel apar şi opinii contra ecumenismului. Cele mai vehemente idei împotriva acestuia se întâlnesc în rândul monahilor, care numesc ecumenismul ca fiind cea mai mare erezie a veacurilor.

Dacă stăm bine şi ne gândim ambele poziţii sunt de acceptat, pentru că fiecare o complectează pe cealaltă. Dacă antiecumeniştii tind să se izoleze, acceptând ca fiind dreaptă doar calea pe care ei au ales-o, cei care sunt de partea ecumenismului pot cădea în altă extremă, cea a neclarităţii, neştiind exact de care parte vor să aparţină, sau care religie e cea mai potrivită.

[1] Protosinghel Ioanichie Bălan, *„Călăuză ortodoxă în Biserică"* , Sf. Mănăstire Sihăstria, 1992, pag .10

Astăzi nu se poate trăi fără dialog, acest lucru însemnând să trăim izolaţi. Astfel, putem spune că nu putem să nu fim ecumenişti, însă trebuie să căutăm să-l transformăm în ceva benefic pentru noi. Sensul ecumenismului este de a apăra viaţa oamenilor şi chipul lui Dumnezeu care se află în fiecare om de pe planeta noastră.

Astfel, ecumenismul nu se poate trata cu indiferenţă, el presupune deschidere spre cel de lângă noi, aceasta realizându-se prin acceptarea dialogului şi prin acceptarea aproapelui ca partener de dialog. Ne vom referi mai departe la diferitele accepţiuni ale ecumenismului pentru a-l înţelege mai bine.

I.2.Sensurile ecumenismului

Prin ecumenism putem înţelege universalitatea unui sinod al Bisericii creştine universale, adică existenţa unei singure Biserici creştine. Acest termen provine din gr. *Oikoumene,* ceea ce înseamnă „pământ locuit, lumea". Termenul este folosit şi pentru *mişcarea ecumenică*, ceea ce înseamnă totalitatea propunerilor, dar şi acţiunile organizate pentru realizarea unităţilor creştine, în funcţie de necesităţile Bisericilor.

Un prim sens al ecumenismului ar fi acela de încercarea tuturor confesiunilor creştine de a colabora pentru învăţarea cuvântului Evangheliei şi de a încerca înlăturarea ereticilor. Însă această încercare nu a avut un prea mare succes, începând chiar de la Marea Schismă, datorită faptului că fiecare confesiune lupta pentru propria identitate, şi mai mult, lupta pentru o eventuală atragere a celor mai slabi.

Însă astăzi, cei care întradevăr au înţeles adevăratul sens al ecumenismului au realizat şi faptul că acolo unde „sunt doi sau trei adunaţi în numele Meu, acolo voi fi şi eu".(Matei 18, 20)

Un al doilea sens al ecumenismului l-ar putea reprezenta cunoaşterea creştinilor aparţinători diferitelor confesiuni. Acestă cunoaştere reciprocă ar putea duce la aplanarea sau chiar eliminarea diverselor conflicte între diversele confesiuni, ea putându-se realiza prin diferite activităţi la care pot participa reprezentanţi ai acestora şi care au ca scop rezolvarea de probleme morale şi religioase.

Cel de-al treilea sens al ecumenismului ar putea fi colaborarea reprezentanţilor diverselor confesiuni pentru a soluţiona probleme sociale. Reprezentanţii Bisericilor au ajuns astăzi la concluzia că deosebirile ce există între ele, pe linie de mărturisire a credinţei, să nu mai fie un act care mereu să producă tensiuni, ci să-şi dorească să-şi îndrepte activitatea spre un front cărora le este comun: sărăcia, abandonul şcolar, avortul, abandonarea copiilor, fenomenul morţii albe(drogurile) şi multe alte probleme şi provocări la care este supusă societatea umană astăzi.

I.3. Istoria mişcării ecumenice

Aşa cum am arătat în capitolul anterior, termenul „ecumenism" este folosit şi pentru a desemna „mişcarea ecumenică". Aceasta „promovează refacerea unităţii văzute a Bisericilor divizate de-a lungul istoriei (din cauza factorilor teologici şi neteologici), pe calea acordurilor

şi dialogului teologic, a mărturisirii comune, a cooperării şi asistenţei reciproce interbisericeşti”[2].

Începutul mişcării ecumenice datează încă din secolul XVI, când confesiunile ieşite din Reforma secolului, încearcă să reia dialogul cu Bisericile istorice, tradiţionale, însă, în forma ei actuală, mişcarea ecumenică ia naştere la Edinburg, în anul 1910.

Primele manifestări sub pecetea ecumenismului sunt: «*„Viaţă şi acţiune”* sau creştinismul practic, care urmăreşte cooperarea interbisericească în vederea promovării păcii şi slujirii umanităţii. Iniţiatorul ei a fost Nathan Söderblom, arhiepiscopul Bisericii Suediei; „*Credinţă şi organizare”* sau creştinismul teologic, care urmăreşte găsirea unei baze teologice comune. Fondatorul ei a fost episcopul anglican american Charles Henry Brent; „*Consiliul internaţional al misiunilor”* creat în 1921, care are în vedere coordonarea societăţilor misionare şi unitatea mărturiei creştine în societate”.[3]

Din fuziunea celor trei mişcări a reieşit *Consiliul ecumenic al Bisericilor* care de-a lungul timpului a avut opt adunări generale la: Amsterdam, Evanston, New Delhi, Uppsala, Nairobi, Vacouver, Camberra, Harare. Acest Consiliul ecumenic bisericesc este instrumentul mişcării ecumenice prin care se descoperă comuniunea descoperită de Biserici în mişcare ecumenică.

Astfel, nu putem numi Consiliul Ecumenic al Bisericilor ca fiind o „supra- Biserică” şi nici un context în care au loc dezbateri teologice. Bisericile din care este alcătuit Consilul Ecumenic al Bisericilor (există 330 de Biserici membre, care provin din 145 de ţări şi care fac parte din toate confesiunile, tradiţiile şi culturile) fac parte dintr-o „comunitate conciliară” care acceptă şi mărturisesc împreună un crez, denumit „bază”: „Consiliul Ecumenic al Bisericilor este o comuniune de Biserici care mărturisesc pe Domnul Iisus Hristos ca Dumnezeu şi Mântuitor, după Scripturi, şi, de aceea, caută să împlinească împreună chemarea lor spre mărirea unui singur Dumnezeu, Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt”, iar scopul acestui Consiliu este de a „chema Bisericile la unitate văzută într-o credinţă şi într-o comuniune euharistică exprimată în cult şi viaţă comună în Hristos şi de a înainta spre unitate, ca astfel lumea să creadă.”[4] Consiliul Ecumenic al Bisericilor acţionează în favoarea refacerii unităţii văzute a credincioşilor pe mai multe planuri, şi anume: în primul rând lucrează pe planul doctrinar, confesional, pentru că Bisericile au dobândit o separare, o diviziune în ceea ce priveşte formularea şi interpretarea tradiţiei apostolice. Aceste diferenţe şi divergenţe confesionale au făcut ca Bisericile să nu poată practica comuniunea euharistică reciprocă. Al doilea plan este cel misionar, diaconal şi social, care are în vedere felul în care Bisericile transmit împreună Evanghelia lui Iisus Hristos, dar şi modul în care ele participă la transformarea societăţii, din punct de vedere economic şi politic. Acest lucru se referă la sprijinirea de către Consiliul Ecumenic a Bisericilor membre pentru a rezolva diverse probleme critice, naţionale, dar şi internaţionale, ca: rasismul, violarea drepturior omului, violenţa, refugiaţii, minorităţile, sinistraţii. Soluţiile oferite de Consiliul Ecumenic al Bisericilor sunt paşnice, în ceea ce priveşte conflictele, promovând astfel pacea, dar şi bunăstarea. Pentru Consiliu, solidaritatea Bisericilor nu este altceva decât un alt nume pentru unitatea văzută a acestora.

Acesta a mai fost numit şi „o călătorie comună, spirituală spre unitatea văzută” sau „pelerinaj ecumenic”[5], datorită faptului că acesta încurajează practicarea unităţii deja

[2] Pr. Prof. Dr. Ion Bria, *Tratat de teologie dogmatică şi ecumenică*, Editura România Creştină, Bucureşti, 1999. p. 243).

[3] Idem, pag. 244

[4] Pr. Prof. Dr. Ion Bria, *Ortodoxia în Europa*, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Iaşi, 1995, pag. 119.
[5] Idem, pag.120

existente între creştini, acest lucru putându-se realiza prin rugăciuni şi manifestări comune, reuniuni cu caracter spiritual.

Mitropolitul Antonie Plămădeală, cu referire la Consiliul Ecumenic, spunea că acesta şi Mişcarea Ecumenică se organizează în funcţie de ideile susţinute de ecumenism, iar „în Consiliul Ecumenic, fiecare Biserică îşi păstreză identitatea intactă. E condiţia *sine qua non* pe care o cer toţi cei care i se afiliază. Fiecare vine şi rămâne cu tezaurul său de dogme şi tradiţii şi nu se lasă nici absorbit, nici reprezentat de Consiliu. Consiliul e doar un catalizator."[6]

Existând şi contestatari ai acestei mişcări, unul dintre aceştia afirma: „Curatul şi adevăratul ecumenism se exprimă prin spiritul misionar al dorinţei din toată inima şi din tot sufletul de a aduce toată lumea la Ortodoxie"[7].

I.4. Dimensiunile ecumenismului

Putem afirma că ecumenismul este de trei tipuri: ecumenism teologic, ecumenism laic şi ecumenism spiritual.

Ecumenismul teologic este cel care se referă la dialogul între teologii diferitelor confesiuni creştine, adică dialogul între diferitele Biserici. Din acest tip de ecumenism fac parte toţi care Îl invocă pe Dumnezeu în Treime şi Îl mărturisesc pe

Iisus Hristos ca Domn şi Mântuitor. În cadrul ecumenismului teologic se ridică o întrebare: ecumenismul ar putea sau nu rodi dacă îl legăm de eclesiologie? Un răspuns posibil ar putea fi: existenţa unei eclesiologii acceptate de toţi creştinii ar duce probabil la înflorirea ecumenismului şi la rezolvarea problemelor care se ivesc zilnic între reprezentanţii diverselor religii.

Ecumenismul laic se referă la relaţia creştinilor folosită pentru a ajuta, prin activităţi diverse, la rezolvarea unor probleme ale oamenilor. Astfel, aici, se pune accentul pe felul cum creştinii se mobilizează în sprijinul omului şi deci al omenirii. Nu putem da naştere unei lumi doar prin inovaţii tehnice şi ştinţifice, ceea ce dă viaţă unei lumi, civilizate mai ales, este credinţa în Dumnezeu, Cel care dă acestei lumi pace, dragoste şi adevăr. Ecumenismul laic este cel care urmăreşte împăcarea Bisericilor.

Ecumenismul spiritual reprezintă transformarea interioară a omului. Acestă transformare interioară poate fi realizată doar printr-un singur mod şi anume prin rugăciune. În cazul nostru vorbim de rugăciunea ecumenică. Aceasta reprezintă o întrunire a fraţilor şi surorilor în Hristos, unde se mărturiseşte ceea ce se spune în Evanghelie, de către Evanghelistul Matei „Tatăl vostru unul este, Cel din ceruri". Cu toate că fiecare îşi reprezintă propria religie, aceştia se roagă pentru unitate, cu toată speranţa lor. Dar nu ne putem referi la rugăciunea ecumenică doar în sensul unei reuniuni a mai multor credincioşi aparţinători diferitelor religii, ci trebuie să ne referim şi la rugăciunea individuală, la convorbirea individuală a omului cu Dumnezeu, în care trebuie să regăsim preocuparea pentru aproapele nostru indiferent cărei religii aparţine. Astfel, putem spune că acestă rugăciune este jertfa pe care o poate aduce un om lui Dumnezeu Tatăl, prin Hristos Fiul, în Duhul Sfânt.

---

[6] Antonie Plămădeală, *Cuvânt înainte* la P.I. David, *„Ecumenismul, factor de stabilitate în lumea de azi"*, Editura Gnosis, Bucureşti, 1998, pag. XIII.
[7] Patrik, Barnes, *Non-ortodicşii. Învăţătură ortodoxă despre „creştinii" din afara Bisericii*, Editura Egumeniţa, Galaţi, 2007, pag. 163

I.5. Dialogul dintre ortodocşi, catolici şi protestanţi

Dialogul interreligios se bazează pe rugăciune şi nu pe un schimb de idei. El are în vedere reînnoirea modului prin care îţi exprimi propria credinţă, numai că acest luru presupune o gândire matură, o dorinţă de reîmpăcare şi de unire întru adevăr, dar şi reînnoirea felului în care trăieşti această credinţă.

Atunci când creştinii se roagă împreună, Hristos este în mijlocul lor, iar visul unei unităţi este tot mai aproape de a deveni realitate. Neînţelegerile dintre creştini pot fi înlăturate doar prin intermediul dialogului. Acesta este rezolvarea lor.

În ceea ce priveşte ecumenismul, pe plan mondial, avem trei mari religii care speră la unitatea întru Hristos, şi anume: ortodoxia, catolicismul şi protestantismul.

Biserica Ortodoxă sau *Ortodoxia* reprezintă totalitatea Bisericilor locale, care mărturisesc aceeaşi credinţă apostolică, din punct de vedere dogmatic, care folosesc ritul bizantin, fiecare popor utilizându-l în limba proprie, din punct de vedere liturgic şi care sunt automome şi autocefale, adică au conducători autohtoni şi sinod propriu, din punct de vedere al organizării. Patriarhul de Constantinopol este cel care coordonează relaţiile interortodoxe, consultându-se cu primaţii acestor Biserici.

Confesiunea sau *Biserica Romano-Catolică* este cea care a urmat tradiţia apuseană de limbă latină, cu centru la Roma. Biserica Romano-Catolică are o conducere monarhică, piramidală, conducătorul ei fiind numit „Papă”, iar întreg clerul este celib.

Din romano-catolicism provine *Confesiunea protestantă* care cunoaşte mai multe biserici ce se conduc după reformele iniţiate de Martin Luther, Jean Calvin, Ulrich Zwigli, Henric al VIII- lea şi John Wesley.

Ne putem întreba: de ce este împărţită Biserica lui Hristos în atâtea părţi? Această separare a avut loc în anul 1054, la Marea Schismă, când Biserica Răsăriteană (Ortodoxă) s-a despărţit de Biserica Apuseană (Catolică).

Secolul XX a venit cu dorinţa de a reface unitatea Bisericii lui Hristos, cu dorinţa creştinilor de a se ruga împreună, de a vorbi fiecare despre credinţele lor, cu referire la credinţa unică, ce exista înainte de Marea Schismă. De la această dorinţă a plecat şi dialogul între ortodocşi şi catolici, numit dialogul dragostei, care mai târziu s-a transformat în dialog teologic (dialog oficial între cele două Biserici surori).

S-a hotărât ca în acest dialog teologic, mai întâi să se abordeze elementele care îi apropie sau care le sunt comune celor două Biserici şi apoi punctele care le despart. La prima adunare a comisiei mixte de dialog primele probleme ridicate au fost cele ale primatului şi infailibilitatea Papei, care este socotit ca fiind înlocuitorul lui Hristos pe pământ şi problema uniatismului sau a catolicilor de rit oriental cu care ortodocşii nu erau de acord.

Pe parcursul adunărilor au fost dezbătute şi alte probleme care au dus la discuţii aprinse între ortodocşi şi catolici. Dar ceea ce este important, este faptul că, de fiecare dată, s-a ajuns la un punct comun care reprezenta raza de speranţă pentru adunarea următoare. Una din cele mai reprezentative adunări a fost cea de la Balamand, unde se află punctul de plecare spre depăşirea problemei uniatismului, pe care, deşi romano-catolicii o resping, în unele enclitice papale este facut elogiul acestei „uniri cu Roma”.

Dacă ne referim şi la protestanţi, aceştia, în materie de doctrină, se deosebesc destul de mult de ortodocşi şi romano-catolici. Aceştia susţin faptul că între natura omului şi har nu există absolut nicio legătură, iar cei care se mântuie se mântuie datorită lui Dumnezeu, omul nu are nicio responsabilitate în mântuirea sa. Astfel se ajunge la predestinare, adică doar

oamnenii predestinaţi ajung să se mântuie. Acesta este respinsă de Biserica Ortododoxă, iar Biserica Romano-Catolică i-a anatemizat pe toţi care susţin acest lucru.

Concluzia la care s-a ajuns, în ceea ce priveşte dialogul teologic între cele trei Biserici, este că prin dialog, curaj şi speranţă toate problemele pot fi depăşite.

I.6. Ecumenismul în Biserica Ortodoxă Română

Biserica Ortodoxă Română, în urma hotărârii Sfântului Sinod din 31 august 1961, întră în Consiliul Ecumenic al Bisericilor, fapt deosebit de important pentru că dovedeşte că autoritatea bisericească îşi asumă responsabilitatea vis- à- vis de relaţiile cu Consiliul Ecumenic, dar şi pentru că se demonstrează libertatea Bisericii în ceea ce priveşte relaţiile externe.

În perioada 1961- 1991, teologia şi practică ecumenică au fost constante, în general, urmând perspectiva dată de cei doi patriarhi Justinian şi Iustin. Fiecare din ei şi-a marcat perioada cu accente specifice, în ceea ce priveşte elementele esenţiale ale ecumenismului. Astfel, patriarhul Justinian şi-a lăsat amprenta printr-un accent pastoral, contextual, pragmatic şi istoric, accent care corespundea, de fapt, spiritului său.

Mişcarea ecumenică pentru patriarhul Justinian a fost un proces de deschidere şi de reaşezare a Bisericilor faţă în faţă, de colaborare practică şi actuală între Biserici despărţite de istorie, iar ecumenismul nu trebuia decât să ducă la un mod de viaţă deschis, care să susţină relaţiile autentice de dreptate şi pace între toţi, să însufleţească şi să alimenteze solidaritatea între oameni, între culturi şi între popoare.

Patriarhul Iustin a marcat perioada sa de patriarhat printr-un accent eclesiologic, canonic. Astfel, atitudinea sa ecumenică a fost una mai exigentă dar şi mai restrictivă. El cere a se fixa condiţiile formale ale practicii ecumenice, printre care şi respectarea libertăţii şi eclesiologiei proprii fiecărei Biserici locale, experienţele ecumenice trebuind a fi acceptate cu discernământ, prin aplicare unor criterii specifice doctrinei Bisericii. Contextul eclesiologic în care are loc dialogul ecumenic era foarte important pentru patriarhul Iustin, astfel unitatea panortodoxă era mai importantă ca unitatea ecumenică.

Următorul patriarh, patriarhul Teoctist a păstrat principiile patriarhului Iustin, dar insistă asupra păstrării logicii şi consecvenţei între „dialogul teologic bilateral, dialogul multilateral şi practica ecumenică locală”[8].

Actualul patriarh, Prea Fericitul Daniel, spunea într-un interviu cu referire la ecumenism: „Eu mă autodefinesc ca un ortodox realist, nu ecumenist. Şi anume, într-o lume pluralistă din punct de vedere confesional, religios, nu putem să promovăm Ortodoxia prin izolare, ci prin dialog, prin cooperare. Avem milioane de români ortodocşi în afara graniţelor ţării, în ţări majoritar catolice sau protestante. Ca atare, este inevitabil contactul şi dialogul. Iar din perspectiva angajării noastre în mişcarea ecumenică, Biserica Ortodoxă Română nu este singură.

În această privinţă au fost multe hotărâri panortodoxe care recomandau dialogul şi cooperare. Astfel, chiar dacă Biserica Rusă şi Biserica Greacă, uneori par a fi mai reticente, sunt şi ele angajate în mod oficial în dialogurile ecumenice internaţionale, împreună cu Patriarhia Ecumenică.

[8] Pr. Prof. Dr. Ion Bria, *Ortodoxia în Europa*, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Iaşi, 1995, pag. 124

Important este nu faptul de a fi ecumenic sau deschis, ci în ce măsură folosim dialogul şi cooperarea pentru a pune în evidenţă valorile Ortodoxiei. Dacă noi folosim ecumenismul ca o şansă de a face cunoscută Ortodoxia, este benefic. Dacă ne pierdem însă identitatea, dacă ne dizolvăm atunci când dialogăm, desigur că acesta poate fi un pericol. De aceea, un ecumenism autentic în favoarea ortodocşilor poate să-l facă numai acela care e bine pregătit, care cunoaşte valorile perene ale Ortodoxiei şi, în acelaşi timp, cunoaşte şi care sunt punctele comune sau punctele divergente cu alte confesiuni”[9].

Într-o lume plină de incertitudini, inegalităţi şi asimetrii, avem o mărturie vie a modului în care se poate realiza un echilibru pe plan mental şi duhovnicesc, pe care ne-o oferă părintele Nicolae Steinhardt, scriitorul evreu, care s-a convertit la Ortodoxie, botezat fiind în condiţii incredibile în lagărul comunist.

Vom încerca în studiul de faţă să urmărim cum se regăseşte şi în ce măsură calea aleasă de acesta în drumul său către Hristos, în lucrările sale.

Bibliografie:

1. BARNES, Patrik, *Non-ortodicşii. Învăţătură ortodoxă despre „creştinii” din afara Bisericii*, Editura Egumeniţa, Galaţi, 2007.
2. BĂLAN, Protosinghel Ioanichie, *„Călăuză ortodoxă în Biserică”* , Sf. Mănăstire Sihăstria, 1992.
3. BRIA, Pr. Prof. Dr. Ion, *Tratat de teologie dogmatică şi ecumenică*, Editura România Creştină, Bucureşti, 1999.
4. BRIA, Pr. Prof. Dr. Ion, *Ortodoxia în Europa*, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, Iaşi, 1995.
5. MARGA, Irimie, *În dragoste şi adevăr, Dialogul teologic oficial ortodoxo-catholic,de la Roodos la Balamand*, Editura Paralela 45, 2000.
6. PLĂMĂDEALĂ, Mitropolitul Antonie, *Cuvânt înainte* la P.I. David, „*Ecumenismul, factor de stabilitate în lumea de azi”*, Editura Gnosis, Bucureşti, 1998.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[9] http://www.nistea.com/blog/index.php/2007/09/20/36-patriarhul-daniel-ma-consider-a-fi-un-ortodox-realist-fara-teama-de-dialog

CULTURAL MATRICES. SCREENINGS OF THE POSTMODERN "HERO" IN CYBERSPACE / LITERATURE

Simona Gruian, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The purpose of this study is to highlight the phenomenon of demystifying the ancient myths of the exemplary heroe in the postmodern imaginary. The pages of this study try to demonstrate the differences between the man from the past and the present one, emphasizing the idea of metamorphosis of the nowadays imaginary. Current imaginary is a source of knowledge and a source of reappraisal of the past as questioning issues long forgotten, it reconstructs on this basis a new cultural matrix, which is characterized by originality and authenticity. Today the myth of exemplary hero represents an endless matrix because, due to its transformation over the time, it gives to the artist the possibility for ingenious combinations. This paper focuses on demonstrating how the ancient myth interpenetrate in postmodernism, where we are the witnesses of the intertextuality show. Seen from a particular perspective, the power of text regeneration - as it is perceived by the postmodern - proves the mythical regeneration power of the creative imaginary. The study brings in the foreground critical visions upon postmodern imaginary of personalities such as Northrop Frye, Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard, Jacques Derrida, writers in whose opinion the postmodernism is a synonym for decentralization, deconstruction, fragmentary issues, and on the other hand, writers like U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, John Barth, who consider the demystification a new postmodern myth. The focus of this paper is also directed towards the phenomenon of the mythical insertion in postmodern text and towards the typology "superman table", bringing into discussion the myth of the birth of the hero, from Otto Rank or Joseph Campbell, to postmodern antihero.

Keywords: myth, heroe,antiheroe, imaginary, postmodernism, demystification, deconstruction.

Un prim sens care se poate stabili al cuvântului „mit" este acela de „povestire fabuloasă cu caracter sacru, despre originea Universului, eroi legendari sau zei". Dacă luăm în considerare faptul că în Grecia antică *mythos* însemna sunetul articulat de gură şi reflectăm asupra cuvintelor Genezei „La început a fost Cuvântul şi Cuvântul era Dumnezeu", mitul ar putea fi interpretat drept o metaforă a „ascunsului", a „necunoscutului". Ceea ce este cert este faptul că de-a lungul timpului, mitologia a fost pusă în relaţie directă cu disciplinele filologice şi în mod special cu literatura, dar şi în conjuncţie directă cu psihologia, psihoistoria, etnologia sau sociologia.

E.B.Taylor – cel care propunea teoria animistă a mitologiei în *Cultura primitivă*, James Frazer – *Creanga de aur*, sau Adolf Bastian cu teoria *ideilor primordiale*, pot fi consideraţi drept deschizătorii de drumuri ai mitologiei. Emile Durkheim, Franz Boas, ori Bronislaw Malinowski au denunţat importanţa societăţii în transmiterea mitului, relevând importanţa difuzării acestuia în sânul unei societăţii, mitul fiind socotit drept „o adevărată codificare a religiei primitive şi a înţelepciunii practice", nefiind „o poveste gratuită, ci dimpotrivă, o forţă de mare intensitate activă; nu e o explicare intelectuală sau o imaginare artistică, ci o cartă pragmatică a înţelepciunii primitive" (*Myth in primitive psychology*). De

amintit ar mai fi aici şi teoria *ariilor mitice culturale* a lui Leo Frobenius, în viziunea căruia există zone culturale care se înrudesc prin mit, aşa-numitele zone mitogenetice, realizând o repartiţie geografică a tipurilor de gândire mitică.

Pentru structuralistul Claude Levi-Strauss, mitul reprezintă un sinonim al narativului actului ritual, acesta legitimându-se doar prin celebrarea ritualică şi fiind o formă a primitivului de raportare la lumea în care trăieşte. În *Totem şi Tabu*, Sigmund Freud aplică psihanaliza ca principiu al analizei mitului, identificând o legătură strânsă între acesta din urmă şi stările nevrotice, mitul fiind un vis colectiv al umanităţii produs de nevroza activată de complexele sexuale.

C. G. Jung consideră mitul o expresie a „inconştientului colectiv", arhetipurile sale putând fi reperate în mitologia tuturor popoarelor. „O expresie binecunoscută a arhetipului o constituie mitul şi basmul" în care arhetipul „se manifestă în formă specifică cristalizată", mitul precedând inconştientul individual, căruia i-ar impune simbolurile sale arhaice. În *Amintiri, vise, reflecţii*[1], acesta defineste „numinosul" (concept al lui Rudolf Otto echivalent cu „sacrul"): „ceea ce este inexprimabil, tainic, înspăimântător, cu totul altfel, însuşire hărăzită divinităţii şi nemijlocit experimentabilă" şi arhetipul drept „structură fundamentală nereprezentabilă, existentă în stare latentă în inconştientul colectiv"[2]. „Conceptul de arhetip derivă din observaţia adesea repetată că, de exemplu, miturile şi poveştile literaturii universale conţin anumite motive care reapar mereu si pretutindeni. Aceleasi motive le întâlnim în fanteziile, visele, delirul si obsesiile indivizilor din ziua de azi. Aceste imagini si conexiuni tipice sunt denumite reprezentări arhetipale".

Pentru Roland Barthes, mitul este „un sistem semiologic secund" în raport cu limba, mitul fiind un „metalimbaj", o poveste adevărată şi în acelaşi timp ireală care transformă istoria în natură[3]. Şi Ernst Cassirer înţelege mitologia ca formă simbolică de gândire, mitul având o forţă atotcuprinzătoare faţă de care celelalte categorii ale conştiinţei şi cunoaşterii umane sunt secundare şi abstracte. Prin mit, omul îşi construieşte propria sa reprezentare asupra lumii în care trăieşte. Conform lui Franz Boas, „fiinţele mitice preexistă ordinii actuale a lumii", miturile cosmogonice sunt „rezultatul unor reflecţii despre originea lumii şi ale uimirii respectuoase în faţa unor achiziţii culturale şi faţă de înţelesul riturilor sacre" (*Mythology and Folklore*).

Despre exemplaritatea miturilor vorbeşte şi Mircea Eliade. Istoric al religiilor pasionat de studiul miturilor de pretutindeni, acesta consideră că „funcţia principală a mitului este de a revela modelele exemplare ale tuturor riturilor şi ale tuturor activităţilor omeneşti semnificative", „mitul viu"„povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al « începuturilor » (...). E aşadar întotdeauna povestea unei « faceri » : ni se povesteşte cum ceva a fost produs, a început *să fie*. Mitul nu vorbeşte decât despre ceea ce s-a întâmplat *realmente*. (...) În fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului (sau a supranaturalului)"[4].

În *Iluziile literaturii române*[5], Eugen Negrici circumscrie câteva dintre miturile unei *forma mentis* româneşti precum *Mitul Vârstei de Aur, Mitul Paradisului Pierdut. D*e asemenea, aplicaţii ale mitului la actul literar, reflecţii ale acestuia în mitocritică şi în exegeza mitică şi arhetipală realizează N. Frye în *Anatomia criticii*, sau antropologia imaginarului a lui Gilbert Durand, *Mituri şi semantism*, în *Structurile antropologice ale imaginarului; Decorul*

[1]C. G. Jung : *Amintiri, vise, reflecţii.* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p.403

[2] Op.cit. p.403

[3] Roland Barthes : *Mitul astăzi*, în *Mythologies*; trad. rom. în *Romanul scriiturii*,. Ed. Univers, Bucureşti, 1987, pp. 94-112

[4] Mircea Eliade: *Aspecte ale mitului*. Ed. Univers, Bucureşti, 1978, pp. 5-6

[5] Eugen Negrici: *Iluziile literaturii române.* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2008

mitic al Mănăstirii din Parma; Figuri mitice şi chipuri ale operei, ori psihocritica lui Charles Mauron - *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*.

În lucrarea *Mitul naşterii eroului*, Otto Rank încearcă o abordare a metodei psihanalitice la mitologia comparativă în baza asemănărilor cros-culturale între diferitele mituri ce proiectează imaginea eroului, considerând legenda naşterii acestuia ca o constantă a culturii tuturor popoarelor. Incursiunea sa în universul mitului naşterii eroului are la bază un demers comparativ al analizei miturilor eroice universale. Analogia stabilită de Rank este aceea dintre ego-ul copilului şi imaginea eroului mitic, aceasta din urmă reprezentând o proiecţie a fantasmelor retrograde ale copilăriei, exemplaritatea lui datorându-se în mare parte frustrărilor copilăriei, căci „Suntem convinşi că miturile, cel puţin la origine, sunt structuri ale facultăţii umane de imaginare, care la un moment dat au fost proiectate din anumite motive asupra cerului şi se poate să fi fost transferate în mod secundar asupra corpurilor cereşti, cu fenomenele lor enigmatice. Semnificaţia urmelor inconfundabile pe care acest transfer l-a imprimat miturilor nu trebuie subestimată câtuşi de puţin, deşi este posibil ca originea acestor figuri să fi avut un caracter psihic, fiind făcută ulterior baza a calculelor astronomice şi astrologice, tocmai datorită acestei semnificaţii. În afară de concepţia astrală, ideea rolului jucat de viaţa psihică trebuie creditată cu aceleaşi drepturi pentru formarea miturilor, iar această cerinţă va fi justificată amplu de rezultatele metodei noastre de interpretare. Având acest obiectiv, vom lua întâi materialul legendar pe care se va încerca o astfel de interpretare psihologică pentru prima oară la o scară mare şi vom selecta din marea masă a acestor mituri eroice pe acelea care sunt cunoscute cel mai bine."[6]De asemenea, în viziunea aceluiaşi cercetător, se pare că mitul eroului exemplar se datorează fenomenului de migraţie sau împrumut.

Desigur, continuând linia de cercetare freudiană, studiul lui Otto Rank reprezintă un punct de plecare în evidenţierea unor legături comune, care au stat la baza naşterii mitului eroului din Antichitate şi până în zilele noastre, însă acest demers al lui Otto Rank nu mai poate fi considerat aplicabil pentru imaginarul culturii actuale, azi când discutăm tot mai des despre o dezontologizare a lumii, despre o desacralizare a miturilor de odonioară, o societate raportată la *gândirea slabă*, cum ar spune Giani Vattimo.

Pentru David Adams Leeming, mitologia este considerată drept o expresie în simboluri şi imagini a psihicului uman[7]. Realizând o incursiune în aventura simbolică a eroului universal, acesta stabileşte opt etape ale monomitului eroului: etapa I- naşterea uimitoare, miraculoasă a eroului; etapa II – copilăria – un stadiu incipient al iniţierii, în care eroul primeşte un semn divin; etapa III – pregătirea şi meditaţia eroului, incluzând aici şi tentaţiile lumii la care este supus eroul; etapa IV- agonia înspre viaţa de adult; etapa a -V-a – confruntarea cu moartea, la fel de unică precum naşterea eroului; etapa a VI-a – descinderea în Infern şi confruntarea cu forţele răului; etapa VII - continuarea misiunii de ţap ispăşitor, învingerea morţii; etapa a-VIII-a ispăşirea, unirea cu cosmosul, devenirea.

Una dintre viziunile pertinente asupra mitului eroului îi aparţine lui Joseph Campbell. Mitologul american propune o grilă de interpretare care permite studiul miturilor reperate în interiorul oricărei societăţi. În viziunea sa, eroul este un construct social care a parcurs trei mari etape în devenirea sa ca model cultural. Aceste etape devin adevărate rituri de trecere simbolice ale eroului: separarea de lumea profană, iniţierea şi în cele din urmă reîntoarcerea sau metamorfozarea acestuia. Luke Skywalker, eroul trilogiei *Star Wars* este un exemplu semnificativ al parcurgerii acestor etape ale devenirii eroicului.

[6] Otto Rank : *Mitul naşterii eroului*. Edit. Herald, Bucureşti, 2000, p.7
[7] David Adams Leeming: *Mythology, The voyage of the hero*. New York, Oxford University Press, 1998, p.146

În viziunea lui Campbell eroul „este bărbatul sau femeia care a fost în stare să-şi depăşească limitele personale şi istorice, ajungând la formele umane normale şi general valabile (...) eroul a murit ca om modern, dar ca om etern, perfect şi universal, a fost renăscut. A doua lui sarcină solemnă este ca el să se întoarcă la noi, transformat şi să ne predea lecţia pe care a învăţat-o despre viaţa renăscută”[8]. Fie că vorbim despre Prometeu, Ulise, despre marii războinici ai omenirii, eroul ca sfânt, sau ca salvator al lumii, se pare că această aventură şi figură a eroului de odinioară a dispărut, fiindcă, aşa cum spunea Zarathustra al lui Nietzsche, acum „Toţi zeii sunt morţi!”, azi „faptele eroului nu mai sunt cum erau în secolul lui Galileo”, fiindcă „ nu numai că nu există ascunziş pentru zei în faţa telescopului şi microscopului, dar nu se mai găseşte azi nicio societate dintre cele pe care zeii le susţineau cândva”.[9] Campbell consideră faptul că povestirea mitică are la bază diferitele arhetipuri ale eroilor exemplari, care au parcurs un itinerariu iniţiatic. Vorbind în ansamblu despre mitologie acesta redă patru dintre cele mai importante funcţii ale acesteia: funcţia mistică, cosmică, pedagogică şi sociologică. Raportată la aceste funcţii, misiunea eroului exemplar este aceea de a aduce în sânul societăţii o pildă vie, de a-i determina pe indivizi să se identifice cu experienţele sale, sau ca întregul său itinerariu să aibă efect moralizator. Azi, când se vorbeşte tot mai mult despre o criză a valorilor,[10] ipoteza lui Campbell asupra devenirii eroului pare să devină o tot mai evidentă necesitate.

Pentru societatea postmodernă eroul din textele clasice a murit. Locul său a fost luat de supra-omul de masă despre care vorbeşte Umberto Eco, sau de anti-eroul postmodern anunţat de Ihab Hassan, o altă ipostază a fragmentării şi multiplicităţii lumii actuale. Personal, văd în postmodernitate o vârstă a multiplicităţii ce se caracterizează prin abandonarea linearului în favoarea asimetriei, diferenţei. Michel Maffesoli identifică, de altfel, o moarte a eroului grec, Prometeu, simbol al tehnicii sau al progresului modernist, locul său fiind luat de repetatele „reîncarnări” ale lui Dionysos[11]. Acest schimb de roluri focalizează un erou postmodern negativ şi hedonist.

Identitatea postmodernă derivă din supremaţia unui soi de instrumentalism de tip tehnologic care susţine o combinatorie a semnului convertit în hiperreal. Conştiinţa postmodernă se face remarcată printr-o viziune fragmentaristă asupra lumii, printr-un joc asumat al deconstrucţiei ce declanşează un travaliu al pulverizării asumate, iar în cazul eroului, acesta a devenit el însuşi o făptură cu o identitate pulverizată.

O carte de referinţă pentru tema adusă în discuţie este *Sfâşierea lui Orfeu*[12] a lui Ihab Hassan, care anunţa, de altfel, marea criză a modernităţii: incapacitatea limbajului de a mai exprima într-o lume care şi-a pierdut semnificaţia, drept pentru care, literatura a experimentat metafora tăcerii prin operele lui Kafka sau Beckett. Această formă a tăcerii nu este decât un semn al rupturii, un semn incipient al post-modernismului care aduce în prim – plan disoluţia eului, anularea raţiunii, fragmentarismul, dar şi naşterea de noi (hiper) realităţi.

Tot Ihab Hassan este şi cel care circumscrie figura antieroului, analizat ca atare în *Radical Innocence*: clovnul, criminalul, alienatul, ţapul ispăşitor, rebelul fără cauză. Se pare că astfel, omul societăţii contemporane şi-a pierdut încrederea în eroii homeric, iar dacă eroul epocilor trecute reprezenta o utopie a omului real, atunci antieroul devine o imagine distopică a individului în societatea contemporană.

[8] Joseph Campbell : *Eroul cu o mie de chipuri*. Edit.Herald, Bucureşti, 2013, p.24
[9] Idem, p.388
[10] David Le Breton: *Passions du risque*, coll. Traversées, Paris, Métaillé, 1991, p. 118
[11] Michel Maffesoli: *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*. Coll. Sociologie au quotidien. Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p. 212
[12] Ihab Hassan : *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971, 297p

În ce sens este reconstruită identitatea eroului zilelor noastre? Cum se defineşte el ca fantasmă a spiritualităţii postmoderne? Ideea pe care o lansăm în acest studiu este aceea că nu există propriu-zis un erou postmodern. El este mai degrabă un erou cu o identitate de tip puzzle, construit în baza unui fragmentarism specific postmodernităţii, sau o fiinţă rizomatică ce se defineşte prin tot atâtea exerciţii de demitizare ale eroilor secolelor trecute.

Conceptul de scriitură, aflat în centrul reflecţiilor criticii postmoderne, anunţa hologramа unui text care se naşte odată cu textul, în care demitizarea devine focarul intern; mithos-ul este de-construit în spijinul poiesisului, arhitecturii textului: „mitul nu se transformă în urma receptării sale, ci prin organizarea arhitecturii narative. În timp ce în procesul reactualizării hermeneutice *mitul viu* este în general reluat în totalitatea referenţială numai pentru a fi citit altfel, din contră, aici el se vede supus unei munci creatoare de destructurare”[13], pentru ca *mitemele* să devină nişte *electroni* liberi de sens „liberi să supravieţuiască pe cont propriu sau să intre în noi asociaţii”, în termenii lui Wunenburger *poietica mitică* reclamă o *logică a dezmembrării-remembrării,* o logică ce nu îi este deloc străină, de altfel, eroului postmodern.

Deconstrucţia, ca metodă post-structuralistă, poate să demonstreze felul în care în postmodernism miturile sunt, pe de o parte, dezbrăcate de conotaţia sacralităţii datorită repetatelor interpretări, sau re-construcţii, regrupări, prin experimentarea aluziei, citatului, rescrierii şi pe de altă parte, ele sunt particule ale arhitecturii textului, fiindcă afirmă Jacques Derrida, „Nu există unitate şi nici sursă absolută a mitului. Vatra sau sursa lui sînt, întotdeauna, doar nişte umbre sau nişte virtualităţi insesizabile, inactualizabile şi, mai presus de orice, inexistente. Totul începe prin structură, prin configuraţie şi prin relaţie. Nici discursul cu privire la această structură a-centrică care e mitul nu poate să aibă un subiect şi un centru absolute. Pentru a nu rata forma şi mişcarea mitului, acest discurs trebuie să evite violenţa constând în centrarea unui limbaj ce descrie o structură a-centrică”[14].

Mitologiile lui Barthes sunt un rezultat al implementării scriiturii descentrate propuse de către Derrida, o dovadă că, într-adevăr, miturile sunt o chestiune care ţine de discurs[15], că transformările mitului se leagă de „indefinita sa generativitate”[16]. Aşa cum am afirmat anterior, pentru Barthes, mitul este *un sistem semiologic secund,* ce încorporează două sisteme semiologice, unul *descentrat - limba, limbajul obiect* - şi *mitul propriu-zis,* pe care îl numeşte *meta-limbaj*, deoarece acesta e „o a doua limbă *în care* se vorbeşte despre prima”[17]. Citind mitul ca sistem semiologic, scriitorului îi revine sarcina nu de a reprezenta realul ci de a-l investi cu semnificaţii.

Analiza semiologică întreprinsă de Barthes propune pe lângă *semnificat* şi *semnificant* şi relevanţa *semnului.* Există o antiteză de substanţă între *Semnificant* şi *semn;* primul este *vid* iar al doilea este *plin.* Extrapolând discuţia, problema care se pune este aceea a umplerii spaţiilor, după cum afirmă Barthes însuşi atunci când se referă la limbajul publicitar; în cadrul textului literar umplerea spaţiilor am crede că se pot realiza prin ceea ce Derrida numeşte *joc* liber, căci, „nu există, pretutindeni, decit un singur joc, acela al semnului şi al similarului, şi de aceea natura şi verbul se pot incrucişa la infinit, formând, pentru cine ştie să citească, un fel de mare text unic”[18]. Autoreferenţialitatea textului implică o combinatorie a semnului. „Fragmentul” trimite la *ruptură, discontinuitate*, anulează totalitatea, limitele structurii şi

[13] Jean-Jacques Wunenburger : *Mitoforie:forme şi transformări ale mitului* în *Aspecte ale mitului*. Coord.Ionel Buşe. Edit.Universitaria, Craiova, 2001, p.24
[14] Jacques Derrida: *Scriitura şi diferenţa*. Trad. de Bogdan Ghiu. Şi Dumitru Ţepeneag. Edit.Univers, Bucureşti, 1998, p.384

[15] Idem, p.86: „Mulţimea miturilor unei populaţii e o noţiune care ţine de discurs”.
[16] Jean-Jacques Wunenburger : *Imaginarul*. Ed. Dacia, Cluj, 2009, p.18
[17] Roland Barthes: *Romanul scriiturii.* Antologie. Trad. de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean -Vasiliu. Edit.Univers, Bucureşti, 1987, p.174

[18] Michel Foucault: *Cuvintele şi lucrurile*. Edit. Univers, Bucureşti, 1996.p.76

centralitatea, marcă a viziunii tradiţionale asupra operei literare. Deşi se prezintă ca o ruptură, spaţiu declanşat în interiorul textului, cititorul va fi cel care va realiza irizarea sensului, într-un joc intertextual propus de ceea ce înţelegem prin statutul *operei aperta.* Logocentrismul este abandonat în favoarea pluricentrismului. Acest joc al irizării de sens este specific şi eroului postmodern, un erou care se legitimează prin tot atâtea posibile decantări de semnificaţie în măsura în care acesta este aşa cum spunea Salvatore Battaglia în *Mitografia personajului*, „copleşit de povara lui Sisif: toate entităţile istoriei şi ale existenţei, care mai înainte colaborau cu el, au devenit nişte stânci ce se prăvălesc independent, în afara lui şi în afara existenţei sale”.[19]

Cu *Mitologii* Barthes realizează o frescă a miturilor noi ale societăţii de consum. Pe urmele lui Barthes, câţiva cercetători – Gilles Lipovetsky, Bernard Pivot, David le Breton, Jérome Garcin[20] – au întreprins un demers similar. Rezultatul: o mică antologie de mituri ale societăţii actuale întoarse cu faţa spre tehnologizarea şi virtualitate a lumii contemporane. Câteva titluri sugestive în acest sens ar fi: *Noua Evă, Noii Îndrăgostiţi, iPod, Zidane, Star Academy, Telefonul mobil.*

După Gérard Lutte noţiunea de erou, în sensul de model, reprezintă reflecţia dorinţelor şi aşteptărilor individului social, proiecţia unui ideal imaginar al sinelui. Dacă mediul familial oferă primele modele de-a lungul existenţei sale, aceste modele intră în confluenţă cu influenţele unor personaje mai mult sau mai puţin populare din perimetrul sportului, sau al scenei muzicale. Exemple de acest gen ar putea fi reperate în fenomenul Beatlemania, sau Backstreet Boys ori Spice Girls, care marchează o zonă a inflenţei culturii pop. De asemenea, fiecare generaţie în parte şi-a creat propriile star-uri, precum Elvis Presley, Jim Morrisson, Madonna, Justin Biber.

Dacă analizăm cu atenţie specificul cyberspace-ului, putem constata faptul că, în plină eră a tehnologiilor, acesta se legitimează deja ca o agoră virtuală[21] ce adăposteşte o comunitate cyber. Colectivitatea on line nu doar că reproduce structurile reale, ci le sporeşte posibilităţile, iar hyper-discursivitatea acestei lumi se legitimează cu aceleaşi noţiuni cheie ale postmodernismului: îmbrăţişarea discursului multinarativ, descentralizarea, fragmentarea. Aducând în discuţie paradigma unui nou tip de erou, Scott Bukatman[22] face referire la denumirea convenţională a unei noi subiectivităţi pe care o impune ecranul computerului, realizând un demers comparativ asupra literaturii science fiction actuale şi proiecţiile filosofice ale lui Fredric Jameson, Donna Haraway, sau Jean Baudrillard, dar şi abordări din perimetrul mitologiei, Bukatman identifică, astfel, un nou prototip al identităţii în era informaticii. Pe de o parte, acesta vorbeşte despre o criză a subiectului postmodern, dar totodată şi despre naşterea unui subiect virtual. Putem să afirmăm deci, că eroul postmodern nu este doar un construct social, ci este şi rezultatul unei proiecţii născute în sânul agorei virtuale, o societate cel puţin paralelă cu lumea reală, capabilă ea înseşi de construcţia unor noi mitologii, sau eroi / antieroi, o lume a simulacrului în sensul lui Baudrillard.

„Eroul” timpului nostru este un produs al societăţii de consum, un supra-om de masă destinat noii formule comerciale. Supraomul de masă se înscrie pe linia supraomului nietzschenian, Zarathustra, sau acela al lui Dumas, Edmond Dantes; numai că în postmodernitate acesta capătă noi semnificaţii, devenind un „produs” destinat unei mese de cititori, „construit în funcţie de noua formulă comercială a romanului de consum, ca o poveste contradictorie în care chestiuni ideologice, logica structurilor narative şi dialectica pieţei editoriale se întrepătrund într-un ghem problematic deloc uşor de descurcat”[23]. Alături de

[19] Salvatore Battaglia - *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George. Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 433
[20] Jérome Garcin (coord.): *Noile mitologii*, Bucureşti, Edit.Art, 2009
[21] Steven G. Jones : *Virtual Culture. Identity and comunication in Cybersociety.* London, Sage Publications, 2002, p.89
[22] Scott Bukatman: *Terminal Identity*. Duke University Press, 1993, p.206
[23] Umberto Eco*: Supraomul de masă*. Edit. Pontica, Constanta, 2003, p.6

eroii amintiţi, Eco realizează o analiză complexă a structurilor narative din proza lui Fleming, considerându-l pe James Bond drept un astfel de „produs" artistic al unui autor care a „ales calea basmului ce cere să fie consumat ca adevăr", căci, „Fleming e reacţionar, tot aşa cum e reacţionar la origini basmul, orice basm; e ancestralul şi dogmaticul conservatorism static al poveştilor şi al miturilor ce transmit o înţelepciune elementară"[24].

Literatura fantasy, benzile desenate, dar şi jocurile digitale fac abstracţie de „discursul slab" şi consacră fel de fel de super-eroi, precum Harry Potter sau Frodo. Este evident faptul că aceştia se distanţează de tipologia eroului clasic întrucât, eroul actual rescrie mitul eroului salvator, identificat în constructe precum Batman, Superman, Spider-Man, X-Man.

În discursul său asupra specificităţii eroului postmodern, Joseph Campbell atrage atenţia asupra schimbării postulatului eroului de la o perioadă la alta, astfel încât, dacă în perioada premodernă este posibil să recunoaştem cîteva transformări substanţiale în tipologia eroului – trecerea de la *eroul fabulos* la *eroul uman* – apropierea faţă de cultura noastră ne permite să constatăm o transformare importantă în tipologia eroilor privilegiaţi de cultura modernă şi postmodernă căci, "acolo unde am observat un erou exemplar constructiv, pozitiv (pentru societatea sa) ...vom regăsi din ce în ce mai mult un erou postmodern hedonist şi negativ ...diferiţii eroi postmoderni nu sunt altceva decît reprezentări tot atât de diferite ale lui Dionysos".[25]

După un discurs de elucidare a devenirii şi investirii figurii eroului în mentalitatea socială, Danny Fingeroth[26] se întreabă în studiul său care au fost motivele pentru care eroul a fost înlocuit de către super-erou? Sau, de ce avem nevoie de mai mulţi super-eroi şi nu ne este suficient doar unul singur? Intreaga nedumerire a autorului amintit nu e neapărat legată de preocuparea sa înspre explicarea fenomenului de abandonare a eroului clasic în favoarea super-eroului, ci, studiul său e focusat, mai degrabă, pe explicarea nevoii de adoptare a unui adevărat cult al super-eroului asumat de către societatea postmodernă : "suntem conştienţi că avem un cult al super-eroului. Desigur, acest cult pare să se extindă la nivelul întregii planete şi poate că, într-un mod straniu, super-eroul este mult mai influent decât orice religie sau substitut al acesteia. Dintr-un punct de vedere optimist, poate că super-eroul poate să unifice lumea transgresând graniţele entice, religioase sau naţionale."[27]

Din acest punct de vedere, să fie oare acest super-erou un construct cultural marcă a unei culturi globalizatoare ?

Eroi de azi, eroi de demult ... indiferent de axul timpului, omului îi este mereu specifică încercarea de a-şi crea singur noi mitologii în care să creadă, iar postmodernismul se pare că excelează în reconstrucţie mitică.

Revenind, însă la tipul de erou virtual, ar mai fi de subliniat faptul că, după David Lyon, înlocuirea cărţii tipărite cu ecranul T.V. sau al monitorului, e un indiciu al trecerii de la *logocentrism* la *iconocentrism*[28]. Cultura postmodernă a depăşit inclusiv acest stadiu dominat de iconocentrism, e o cultură a virtualului, iar acest lucru e sesizabil şi în ceea ce priveşte statutul eroului în interiorul lumii virtuale, dar şi încercarea de virtualizare a lumii. În prezent, există programe sau jocuri computerizate care reproduc lumea, funcţionează ca simulacre ale realităţii şi ca *lumi compensatorii* prin intermediul cărora user-ul poate să devină ceva cu totul diferit de ceea ce este în lumea reală, căci odată cu internetul lumea noastră a intrat într-un labirint virtual potenţial infinit, pe care dacă îl parcurgem construim un gând în eter.

[24] Idem p.163
[25] Joseph Campbell : *Puissance du mythe*, Edit. Oxus, Paris, 2009, p. 259
[26] Danny Fingeroth: *Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society. Ed*. The Continuum International Publishing Group, London, 2004, p.15
[27] Idem: p. 20
[28] David Lyon: *Postmodernitatea*, trad. de Luana Schidu, Editura Du Style, Bucuresti, 1998, p.40.

Logându-ne şi căutând link-uri nu facem altceva decât să intrăm în regatul-Web în căutarea unui loc. De obicei, pentru a afla informaţii particulare parcurgem adevărate străzi labirintice."[29]

Prin hipertext se inaugurează trecerea de la textul bi-dimensional specific literaturii condensate în cărţi de hârtie, la textul electronic, tridimensional, „unul dintre modurile de scriitură ale postmodernismului, strâns legat de evoluţia tehnologică a epocii post-industriale"[30]. Termenul de hipertext a fost impus de către Nelson în anii '70 ca şi scriere non-secvenţială ce permite user-ului (cititorului) să facă alegeri în timpul lecturii sale . *World WideWeb* este un sistem de documente şi informaţii de tip hipertext legate între ele şi care pot fi accesate de către utilizatori prin intermediul internetului. Dincolo de funcţia informativă a sa, hipertextul aduce o schimbare în interiorul fiinţei umane; limbajul rostit şi scris se transformă în limbaj virtual, care „participă la procesul cultural continuu de redefinire a sinelui, a cunoaşterii şi a experienţei. Aşa cum hypertextul remediază tipăritura, hypertextul şi celelalte forme de scriere electronicã participă totodată la reactualizarea acestor noţiuni legate de „sine" în decursul acestei „vârste târzii" a tiparului."[31]

Ficţiunile hipertext sunt „produse ale literaturii digitale, scurte nuvele sau povestiri care sunt scrise în hipertext şi care de cele mai multe ori, sunt acompaniate de imagine, film sau sunet"[32]. Exemple de astfel de ficţiuni digitale ar fi *Hypertext Hotel and Penguins (*2007) *A Million Penguins* project. Specific acestor ficţiuni hipertext este interactivitatea. Cititorul participă activ la construcţia textului, autorul e unul multiplu.

Se pare că miticul Dedal e amputat; locul său e luat de un Dedal virtual, devenit peste noapte un posibil "erou", unul cu o mie de feţe.

Bibliografie:

1. Barthes, Roland - *Mitul astăzi*, în *Mythologies*; trad. rom. în *Romanul scriiturii*,. Ed. Univers, Bucureşti, 1987, 245 p.
2. Barthes, Roland: *Romanul scriiturii. Antologie.* Trad. de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu. Edit.Univers, Bucureşti, 1987, 231 p.
3. Battaglia, Salvatore - *Mitografia personajului.* Traducere de Alexandru George. Bucureşti, Editura Univers, 1976, 478 p.
4. Bell, Alice: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction.* Palgrave Macmillan. UK.. 2010, 310 p.
5. Bolter, Jay David: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, 2000, 245 p.
6. Bukatman, Scott - *Terminal Identity*. Duke University Press, 1993, 319 p.
7. Derrida, J. Jacques: *Scriitura şi diferenţa*. Trad. de Bogdan Ghiu. Şi Dumitru Ţepeneag. Edit.Univers, Bucureşti, 1998, 423 p.
8. Campbell, Joseph – *Eroul cu o mie de chipuri*. Edit.Herald, Bucureşti, 2013, 313 p
9. Campbell, Joseph: *Puissance du mythe,* Edit. Oxus, Paris, 2009, 309 p.
10. Eco, Umberto*: Supraomul de masă*. Edit. Pontica, Constanta , 2003, 278 p.

[29] http://www.moebiusonline.eu/fuorionda/labirinti.shtml
[30] Ion Manolescu: *Noţiuni pentru studiul textualităţii virtuale*. Editura Ars Docendi, București, 2002, p.156
[31] Bolter Jay David: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, 2000, p.147
[32] Alice Bell: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction.* Palgrave Macmillan. UK.. 2010, p.3

11. Eliade, Mircea - *Aspecte ale mitului*. Ed. Univers, Bucureşti, 1978, 310 p.
12. Fingeroth, Danny - *Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society. Ed.* The Continuum International Publishing Group, London, 2004, 278 p.
13. Foucault, Michel: *Cuvintele şi lucrurile*. Edit. Univers, Bucureşti, 1996. 189 p.
14. Garcin, Jérome (coord.): *Noile mitologii*, Bucureşti, Edit.Art, 2009, 178 p.
15. Jones, G. Steven - *Virtual Culture. Identity and comunication in Cybersociety.* London, Sage Publications, 2002, 458 p.
16. Jung, C. G. - *Amintiri, vise, reflecţii.* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, 512 p.
17. Hassan, Ihab - *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971, 389 p.
18. Le Breton, David- *Passions du risque*, coll. Traversées, Paris, Métaillé, 1991, 206 p.
19. Leeming, David Adams – *Mythology, The voyage of the hero*. New York, Oxford University Press, 1998, 234 p.
20. Lyon David- *Postmodernitatea*, trad. de Luana Schidu, Editura Du Style, Bucuresti, 1998, 345 p.
21. Maffesoli, Michel - *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*. coll. Sociologie au quotidien. Paris, Librairie des Méridiens, 1985, 358p.
22. Manolescu Ion: *Noţiuni pentru studiul textualităţii virtuale*. Editura Ars Docendi, București, 2002; 289p.
23. Negrici, Eugen - *Iluziile literaturii române.* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2008, 412 p.
24. Rank, Otto – *Mitul naşterii eroului*. Edit. Herald, Bucureşti, 2000, 156 p.
25. Wunenburger, Jean-Jacques- *Utopia sau criza imaginarului.* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 200, 293 p.
26. Wunenburger, Jean-Jacques : *Imaginarul*. Ed. Dacia, Cluj, 2009, 212 p.

http://www.moebiusonline.eu/fuorionda/labirinti.shtml

THE LANGUAGE OF TIME IN VIRGINIA WOOLF'S FICTION: MRS. DALLOWAY, ORLANDO *AND* THE WAVES

Irina Elena Grigore, PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper aims to examine how language is depicted as a characteristic of modern literature in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway, Orlando and The Waves by means of describing the aspect of time, both objective and subjective.

The idea of the novel as "a direct impression of life" comes from Henry James, implying a filtering of experience through an individual sensibility (29). Regarding modern novels, the modern subject was the nature of man and the growth of human consciousness. That represented the main form of writing in the modern tradition, a form that was dependent upon sensibility.

Narrative in the modernist novel typically follows the passage of time as it is experienced within the minds of its characters, rather than the straightforwardly forward-moving plot of standard realism. Time is conceptualized as an ordered arrangement of defined events, rather than as an endless flow of experience in an indivisible continuity. The intellect analyzes time as having measurable duration, but, according to Henry Bergson (1859-1941), the flow of real time can only be known by intuition.

Time appears on various levels as the different characters in turn recall the past or look towards the future, and often the only unifying element among these people is the moment of time which brings them together. In her novels, Virginia Woolf uses the striking of a clock to denote both the hours of an actual day and the shift from one figure to another and the consequent change in her system of time.

Clocks and time take on a life of their own in Mrs. Dalloway, and their way of marking time stands in contrast to the characters' experiences of time, particularly in their relation to memory. The "one- day" structure of the novel also reveals the exploration of an ordinary mind in an ordinary day. For instance, mental time does not progress steadily forward, like the clock time. This aspect is illustrated by the protagonist of the novel, Clarissa Dalloway's arrival at the flower shop in the morning. The present time is expressed by the moment when Clarissa Dalloway sees the flowers, which brings her back to memories and sensations from her past. Therefore, her novel becomes a modality of retracing life, of experimenting, of exploring time, space, memory and consciousness, the concept of self, whether private or public with an impact on the creation of identity.

Virginia Wool's characters of Orlando provide an example for the distinction between interior and the exterior time. There is often a dissimilarity between the short time that passes in the fictional world and its correspondent in the characters' minds, as they are able to recall memories from various periods of time, or they are even able to transcend trough time, as it will happen with the main protagonist in Orlando. Living to be approximately three hundred and fifty years, Orlando, the main protagonist of the novel with the same name, becomes a literary symbol of the continuity of each individual and the representation of a fictional character able to transcend temporality and to win the battle with external time, measured by the clock.

The inner consciousness "voyage" is expressed in Woolf's novel, The Waves as it takes the form of a portrait representing the interlaced lives of six friends: Bernard, Neville, Louis,

Jinny, Susan, and Rhoda. The novel is divided into nine sections, each of which corresponds to a time of day, and, symbolically, to a period in the lives of the characters. Also, the fragmentation of the self is suggested in the unusual form of the novel, which consists of the soliloquies of 6 characters which express their inner experience with little or no reference to the external events that would constitute the plot. In the novel mentioned, the characters are constructed both by their own voice and by all the other one's voices, as they describe one another in the course of the book.

All in all, one might consider that Virginia Woolf's novels represents the continuity of both time and individual existence in contrast with the segments of chronological time as measured by an inflexible clock. For Virginia Woolf, the past and present flow together and are as one.

The main concern of the Modernist novel is the existential discovery of a deeper, mythical, more human self of identity. The exploration of a sensibility replaces the Victorian purpose of telling a story. The Modernist novel contains a story which may be elaborate and minimal, but it serves only as a vehicle for the exploration of sensibility on the part of the author, which helps the reader discover himself. The Modernist novel liberates the reader from the author's authority and gives him an autonomous condition, to shape the action and determine the meaning in his or her own mind.

The idea of the novel as "a direct impression of life" comes from Henry James, implying a filtering of experience through an individual sensibility (29). Regarding modern novels, the modern subject was the nature of man and the growth of human consciousness. That represented the main form of writing in the modern tradition, a form that was dependent upon sensibility.

Time plays a crucial meaning in modernist representations. The novelist's concern with time is a natural branch of the modern subject, a conscious awareness of the separateness and unity of events that give density and meaning to the pattern of experience. One of the key examples with which Henry Bergson expressed his theory of the fundamental incompatibility between the intuitive and rational self was the experience of time.

Time, as it is lived freely by the consciousness, is very different from time as the main figure of the clock and the calendar. Through subjective consciousness, time transforms into a continuum in which past and present melt into each other. Bergson calls this *la durée* or duration'. Duration involves the experience of continuous pure memory from an awareness of the present moment The rational mind, however, can only comprehend time by organizing it into a linear sequence of measurable units, "spatialising" the 'real' time of duration into 'clock-time' (Parsons 112). For Bergson duration and clock time are not separate phenomena, because time only exists as duration. Bergson's theory of duration is simultaneously linked to his concept of memory. In *Matter and Memory* (1896; 1911), mirroring the distinction he makes between clock-time and real time, he argues that there are two kinds of memory: 'habit' memory, in which the mind consciously repeats to itself the scene of a previous event or experience, and 'pure' memory or 'contemplation', which is unconscious, imageless and only revealed in dreams or moments of intuition.

The temporal heterogeneity highlighted in the modern narrative finds its theoretical complement in the work of Mikhail Bakhtin. Conceptions of time and space, or chronotopes, Bakhtin emphasizes, are representative of literature; they not only define generic distinctions, but also determine the image of a person in literature as well. The novel makes the experience of real historical time perceivable through the chronotopes embodied in its characters, forms,

and languages; as new senses of the relation of time and space prevail historically, new forms arise to replace those that have literally become anachronistic.

According to Bergson, real time cannot be analyzed mathematically. To measure time is to try and create a break or disruption in time. In order to try and understand the flow of time, the intellect forms concepts of time as consisting of defined moments or intervals. But to try and intellectualize the experience of duration is to falsify it. Real duration can only be experienced by intuition. Time is conceptualized as an ordered arrangement of defined events, rather than as an endless flow of experience in an indivisible continuity. The intellect analyzes time as having measurable duration, but the flow of real time can only be known by intuition.

The main modern subject revealed in the modernist novels concerns the nature of man and the growth of human consciousness. Consciousness is a person's measurement for the nature and duration of time, as memory and history are its accumulation. The modern novelist is alert to that time sense which runs through all, giving awareness of the relations between fact and meaning, objects and ideas, outward appearance and inner reality; and he tries to make the form of the novel in order to correspond to his perception of reality**.**

The modem writer has followed the course of science in the discovery of new methods for ordering the element of time. It was Bergson who first pointed the direction away from the calendar sense in fiction, with his theory of the fluid nature of reality and his emphasis upon intuition rather than reason as a means of sensing its duration.

The novelist's concern with time is a natural outgrowth of the modern subject, a conscious awareness of the separateness and togetherness of events that give density and meaning to the pattern of experience. Also, the developments in the technique of the modern novel are those relating to the problem of time.

Virginia Woolf is concerned with two experiments-one with the characters of the novel and the other one with time. She does not trace the stream of consciousness as an end in itself, moreover, she suggests the distinction between clock time and time as it is recorded in the human mind. The form in which she creates her novels represents a poetic opening out of the inwardness of the narrative and a new voyage into consciousness. The outlines of the world in her novels are not fixed but are constantly merging into dreams or visions, while the outer world is dissolved by the intensity of emotions or deliberately set aside in favour of an inner world.

Time appears on various levels as the different characters in turn recall the past or look towards the future, and often the only unifying element among these people is the moment of time which brings them together. In her novels, Virginia Woolf uses the striking of a clock to denote both the hours of an actual day and the shift from one figure to another and the consequent change in her system of time.

According to Malcolm Bradbury, Woolf's sense of life was quite vivid, clear and subjective; it was a shift from mind to mind. The novelist's task was to dematerialize what was material, to make the novel as a self creating species, "writing a composition as well as a decomposition" (Bradbury 181). The new method in writing a novel has the specific structure drawn from interior rather than historical time, this feature leading to the creation of the psychological and experimental novels.

In Woolf's vision, the modern novelist was free from the traditional views of time, identity and reality. The novel is able to manifest a new mode of perception by revealing the real spirit of life, which for Virginia Woolf was nothing but "a luminous halo" (Bradbury 184). For Virginia Woolf, consciousness is flowing among and above the characters that also share a common symbolic connection, such as the waves or the light-house.

Virginia Woolf is concerned with the immediacy of experience in time, with the complete experience of moment by moment and the change from one moment to another and with the relative action of time on diverse personalities. Her art is in the first place impressionistic; its aim is a vivid sense of present reality. The other marked influence on Virginia Woolf's novels comes from seventeenth-century English writers, such as Donne, Browne and Taylor.

Consciousness is constantly interposed between the world and the individual subject, creating a new kind of contemplation, mixing the sensitivities of art and form with intensity in the personal relationships of the characters, all these features representing the novelty of writing fiction.

The very act of writing represents at times an attempt to escape the real world, or at other times a sort of coming to terms with oneself, with the past, memories, longings, fears. To Virginia Woolf writing became a therapy, a modality of exploring the existential labyrinth, a disclosure of her inner states in the hope of finding a way to escape the labyrinth.

In her novels, consciousness is seen as the perceptual consciousness of the characters in the present moment, in a world where time is divisible into a series of isolated parts. For Virginia Woolf, consciousness represents a complex mixture between memory and perception, while time is expressed as the mixture between past and present.

Virginia Woolf views time as highly personal, subjective and variable, in contrast to the one measured by the clock, which represented the main concern of the traditionalist writers. She rebels against clock time's being imposed upon human beings since, for them, time based on observations of physical science is not natural. According to clock time, every day measures the same length and every hour contains exactly one twenty-fourth of this interval. This concept of time is expressed as a consequence in motion. Just as clock time is based on the repetition of a spatial nature, so time in the human mind increases from its repetitive nature, but on a personal level. Virginia Woolf s original interest is to express time as a flux.

Mrs. Dalloway, originally called *The Hours* is set over seventeen “chimed hours” (Bradbury 186) of one day in London in 1923.

For Virginia Woolf, London is meant to be a desirable place of writing, in which the echoes of Big Ben can be reflected in her fiction in order to express the link between the subconscious time and the mathematical one, measurable by the clock. As Laura Marcus points out, London becomes a “spectacle” that reveals Virginia Woolf’s fascination towards the relation between the stream of consciousness and the city (Marcus 62).

Clocks and time take on a life of their own in *Mrs. Dalloway*, and their way of marking time stands in contrast to the characters’ experiences of time, particularly in their relation to memory. The “one- day” structure of the novel also reveals the exploration of an ordinary mind in an ordinary day.

Virginia Woolf’s technique of creating the novel contains the dissolution of traditional limits of plot and character, the breakup between the human mind and the world from the outside, her focus being on the apparently insignificant details about the external world.

Secondly, we should follow Bernard Blackstone’s concept that describes Virginia Woolf’s novel, *Mrs. Dalloway*, as an experiment with time. “It is a mingling of present experience and memory, for the most part in Mrs. Dalloway’s mind” (71). Therefore, the emphasis is on the concept of time as a constant flow; this time is the present but also the past; it is linear and discontinuous.

Mental time does not progress steadily forward, like the clock time. This aspect is illustrated by Clarissa's arrival at the flower shop in the morning; her senses are taken to the evening time as she thinks:

There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses; there were irises. Ah yes—so she breathed in the earthy garden sweet smell as she stood talking to Miss Pym who owed her help, and thought her kind, for kind she had been years ago; very kind, but she looked older, this year, turning her head from side to side among the irises and roses and nodding tufts of lilac with her eyes half closed, snuffing in, after the street uproar, the delicious scent, the exquisite coolness. And then, opening her eyes, how fresh like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays the roses looked; and dark and prim the red carnations, holding their heads up; and all the sweet peas spreading in their bowls, tinged violet, snow white, pale—as if it were the evening and girls in muslin frocks came out to pick sweet peas and roses after the superb summer's day, with its almost blue-black sky, its delphiniums, its carnations, its arum lilies was over. (*Mrs. Dalloway* 13)

This passage exposes the idea of the interconnection between the past and the present. The present time is expressed by the moment when Clarissa Dalloway sees the flowers, which brings her back to memories and sensations from her past. Therefore, her novel becomes a modality of retracing life, of experimenting, of exploring time, space, memory and consciousness, the concept of self, whether private or public with an impact on the creation of identity.

As Laura Marcus suggests, Virginia Woolf uses the narrative "vehicles" (70) in order to explore the process of modernity, with its specific symbols- the motor care and the airplane:

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery (…) The motor car with its blinds drawn and an air of inscrutable reserve proceeded towards Piccadilly, still gazed at, still ruffling the faces on both sides of the street with the same dark breath of veneration whether for Queen, Prince, or Prime Minister nobody knew. The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street (*Mrs. Dalloway* 15-16)

In *Mrs. Dalloway*, the car, as well as the airplane represent the forms of social organization, the state and commerce, with both connected and disrupted social consciousness and collective life. The car and those who are in it symbolize the state, the nation animated by the pedestrians, and a patriotic pride which the narrator reveals in its fluctuation. The emotions and feelings stirred by the "passing of greatness" are meant to create the image of the present seen from the perspective of the future, this present eventually becoming prehistoric:

The enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the

pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stopping of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known. (*Mrs. Dalloway* 20)

The sift of temporal perspective appointed in this paragraph suggests the representatives of power as chronologically misplaced, and all they stand for- England, The Empire, The Monarchy, the legacy of Victorianism and the denial of World War's consequences and the inevitable and unchangeable old form of order.

Clarissa Dalloway develops a linear sense of time that is her past, her present and her projection of the future. The ongoing of the time as it is passing by increases her fear of getting old, the agedness being compared with "the icy claws" that are threatening her youth, as she has just turned fifty two.

Through the use of the indirect discourse, the narrator reports the thoughts from the past and transposes them into present moments of the character's minds, as the basic form of narration. A relevant example is the section of the novel describing Peter Walsh's walk from Clarissa's house towards Regent's Park: "Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out, utterly empty within. Clarissa refused me, he thought. He stood there thinking, Clarissa refused me." (*Mrs. Dalloway* 53-54)

While Big Ben reminds Clarissa of her oldness and her mortality, St. Margaret's serves another purpose. With St. Margaret's, Virginia Woolf presents a time that appeals more to the human spirit.

Ah, said St. Margaret's, like a hostess who comes into her drawing-room on the very stroke of the hour and finds her guests there already. I am not late. No, it is precisely half-past eleven, she says. Yet, though she is perfectly right, her voice, being the voice of the hostess, is reluctant to inflict its individuality. (*Mrs. Dalloway* 54)

Time changes everything, whether it is the spiritual level, physical, historical or the social one. For Septimus Warren Smith, time is associated with death, with his memories that are connected with his experience during the war and his alienation.

"It is time," said Rezia. The word "time" split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind the tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. There they waited till the War was over, and now the dead, now Evans himself— "For God's sake don't come!" Septimus cried out. For he could not look upon the dead. But the branches parted. A man in grey was actually walking towards them. It was Evans! But no mud was on him; no wounds; he was not changed. I must tell the whole world, Septimus cried, raising his hand (as the dead man in the grey suit came nearer), raising his hand like some colossal figure" (*Mrs. Dalloway* 77)

Time flows in uninterrupted succession and it is incapable of being measured by the symbolical representations of hours, days, or months. A writer cannot refer accurately to such arbitrary divisions as past, present, and future; yet, through the use of memory, the individual is able to travel back and exist in the past before being swept along towards the future.

Virginia Woolf expressed the idea that time exists only within the individual, therefore she often chose experimental patterns of time for writing her novels, as it is the case of *Mrs. Dalloway*.

*C*onsidered to be "the longest and most charming love letter in literature" (Goldman 65), and dedicated to her friend Vita Sackville-West, *Orlando*, the novel, is meant to represent a diversion after Virginia Woolf's writing her experimental novels.

Virginia Wool's characters are revealed through the stream of consciousness technique, as it has been detailed and exemplified in the previous chapter. She uses this technique in a prolific manner, calling it a "tunneling" and describing it as being: "how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves should connect and each comes to daylight at the present moment" (*A Writer's Diary* 59).

Virginia Wool's characters provide an example for the distinction between interior and the exterior time. There is often a dissimilarity between the short time that passes in the fictional world and its correspondent in the characters' minds, as they are able to recall memories from various periods of time, or they are even able to transcend trough time, as it will happen with the main protagonist in *Orlando*.

Living to be approximately three hundred and fifty years, Orlando, the main protagonist of the novel with the same name, becomes a literary symbol of the continuity of each individual and the representation of a fictional character able to transcend temporality and to win the battle with external time, measured by the clock. The idea for such a novel came to Virginia Woolf after she read *Knole* and the Sackvilles, a family history of a good friend, Victoria Sackville-West. By creating one person, Orlando, who was to pass through the Elizabethan, Restoration, and Victorian Ages, Virginia Woolf illustrates continuity in a concrete manner by creating the figure of a hero in which time is dissolved.

The book follows Orlando from a young man during the Elizabethan Age to a woman in October, 1928, the "present time." *Orlando* emphasizes a series of highlights which combine the individual being created by history, and carrying forward the past into the present.

Orlando, the writer, reflects upon the concept of time, through the use of the interior monologue, comparing letters with nature, while he enjoys his loneliness in concordance with it. Time seems to be suspended as everything follows its course in the nature, still, the protagonist is not able to anticipate what will happen to him, what he will become and how many years he will live:

> Nature and letters seem to have a natural antipathy; bring them together and they tear each other to pieces. The shade of green Orlando now saw spoilt his rhyme and split his metre. Moreover, nature has tricks of her own. Once look out of a window at bees among flowers, at a yawning dog, at the sun setting, once think 'how many more suns shall I see set' (…) Orlando naturally loved solitary places, vast views, and to feel himself for ever and ever and ever alone. (*Orlando*10-11)

The idea of temporality as an entity that in the end will stop is connected with the ordinary people, the mortal ones, meanwhile Orlando, the poet, possessing a free and independent spirit, will become immortal: "Girls were roses, and their seasons were short as the flowers (…) He was young; he was boyish (…) he was no lover of garden flowers only; the wild and the weeds even had always a fascination for him." (*Orlando* 16)

As times goes by, Orlando becomes a fictional character that transcends every notion of time and century, travelling around the world, knowing new people from different continents and eras. As a poet in love, time passed with difficulty as he no longer wanted to hide his feelings for the Russian Princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovitch: "Indeed, as the days passed, Orlando took less and less care to hide his feelings.(…) Thus began an intimacy between the two which soon became the scandal of the Court. Soon it was observed Orlando paid the Muscovite far more attention than mere civility demanded" (*Orlando* 24-25). But time keeps its own course without affecting Orlando while he was making plans to live with the Russian Princess: "Time went by, and Orlando, wrapped in his own dreams, thought only of the pleasures of life; of his jewel; of her rarity; of means for making her irrevocably and indissolubly his own"(*Orlando* 29).

Orlando is able to transcend time without any obvious changes on his physical aspect, when he is sent to Constantinopole: "Orlando's day was passed, it would seem, somewhat in this fashion. About seven, he would rise, wrap himself in a long Turkish cloak, light a cheroot, and lean his elbows on the parapet". (*Orlando* 71)

In Virginia Woolf's novel, time produces changes in the aspect of the human being sex, because Orlando becomes a woman, without having its manners and personality affected: "Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath (…) Orlando had become a woman- there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been." (*Orlando* 83) Further on, we are facing with the female representation of Orlando. Lady Orlando, did not seem to be mesmerized by the change of her sex: "Young, noble, beautiful, she had woken to find herself in a position than which we can conceive none more delicate for a young lady of rank." (*Orlando* 84) Though, she was proud and happy of the change of hers ex: ""Praise God that I'm a woman!" she cried, and was about to run into the extreme folly." (*Orlando* 96)

Orlando transcends history by moving from one century to another. Through the use of the geographical and architectural hints, Virginia Woolf relates the passage of time and creates a clear distinction of what has been, what is yet to happen in Orlando's life and what will remain in the end. Time becomes an invisible fluid, an antagonistic force, though defeated by Orlando, who becomes a hero in the battle with the clock:

As the ninth, tenth and eleventh strokes struck, a huge blackness sprawled over the whole of London. With the twelfth stroke of midnight, the darkness was complete. A turbulent welter of cloud covered the city. All was dark; all was doubt; all was confusion. The Eighteenth century was over; the Nineteenth century had begun. (*Orlando* 133)

In *Orlando*, both time and individual existence are in contrast to the measured segments of chronological time as quantified by an inflexible clock. For Virginia Woolf, the past and the present flow together and are as one. A character may change by contact with the past as well as by contact with the present. Orlando, for example, symbolizes the continuous imposing of the past into the present.

Living throughout centuries, Lady Orlando is able to make a distinction between the present century and the previous one, because "There was something definite and distinct about the age, which reminded her of the eighteenth century, except that there was a distraction, a desperation" (176). Her life is compared with an "immensely long tunnel in which she seemed to have been travelling for hundreds of years widened" (177).

Orlando is both a historically encrypted biography of desire and a novel about a fictional androgynous character able to become immortal as time is dissolved and it no longer exists as an entity of delimitation between life and death. For Orlando, both man and woman, time no longer exists. The past is not sealed and dislocated from the present. The clock is defeated and it no longer represents a threat for the main character, who is not a victim of temporality as other ones are, but it is the hero of time that becomes the owner not only of multiple identities but also of multiple temporalities.

The third and last novel of my discussion written by Virginia Woolf takes the form of an inner culture of soliloquies, *The Waves*.

The Waves reveals a portrait representing the interlaced lives of six friends: Bernard, Neville, Louis, Jinny, Susan, and Rhoda. The novel is divided into nine sections, each of which corresponds to a time of day, and, symbolically, to a period in the lives of the characters. Also, the fragmentation of the self is suggested in the unusual form of the novel, which consists of the soliloquies of 6 characters which express their inner experience with little or no reference to the external events that would constitute the plot. In the novel mentioned, the characters are constructed both by their own voice and by all the other one's voices, as they describe one another in the course of the book.

The novel represents the continuity of both time and individual existence in contrast with the segments of chronological time as measured by an inflexible clock. For Virginia Woolf, the past and present flow together and are as one.

As Jane Goldman points out, "The Waves is considered Woolf's most difficult, high modernist text". The novel is "beautifully stylised, poetical work" (69) that alternates descriptive pastoral passages with the sets of soliloquies by six characters, in parallel with the descriptive images of the tides of the sea. From her perspective, *The Waves* appears to be as much a novel about individuality and solitude, as about friendship.

The Waves experiments with a kind of relative time as recorded in six minds simultaneously, that is the main six protagonists. The representative idea of continuity respecting the historical order of the time appealed to Virginia Woolf; history seemed a "likely vehicle" for explaining the relation of the individual and the present moment to the stream of time. (Stern 4)

The passing of time is indicated by the ebb and flow of waves, the sunlight rising higher and higher, steeping the garden in splendor, and the birds swelling into full chorus as evening comes and maturity is at hand: "The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. (…) The birds sang their blank melody outside." (*The Waves* 5)

Each character perceives the world around them differently but they all live at the same time, as the images of the nature are mirroring in their eyes:

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.' 'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.' 'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.' 'I see a globe,' said Neville, 'hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.' 'I see a crimson tassel,' said Jinny, 'twisted with gold threads.' 'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.' (*The Waves* 6)

From the beginning, the six main protagonists are represented in their childhood, as they will develop and reach maturity at the end of the novel. Even if they are young, they are

able to open up their feelings to each other, as Susan suggests: "Though my mother still knits white socks for me and hems pinafores and I am a child, I love and I hate." (*The Waves* 7) their strong friendship is demonstrated by Bernard statement, as he recalls the need of unity: 'But when we sit together, close,' said Bernard, 'we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory.'

The passing of the time is revealed by the description of the sea at the end of each part of the novel: "The sun rose higher. Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spike of sea-holly and leaving shallow pools of light here and there on the sand." (*The Waves* 11) The characters seem to grow as another tide hits the shore, the parallel between their development and the images of the sea being relevant: "'Now,' said Bernard, 'the time has come. The day has come. (…) I am going to school for the first time. (…) This is my first night at school,' said Susan'(*The Waves* 24-126).

Bernard seems to be the one who desires to preserve the time, as he is expressing his desire to become a writer that is able to leave something behind:

I note the fact for future reference with many others in my notebook. When I am grown up I shall carry a notebook—a fat book with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases. Under B shall come "Butterfly powder". If, in my novel, I describe the sun on the window-sill, I shall look under B and find butterfly powder. (*The Waves* 28)

Meanwhile, Susan recollects her past memories and shows an excitement towards the passing of the days:

'For how many months,' said Susan, 'for how many years, have I run up these stairs, in the dismal days of winter, in the chilly days of spring? Now it is midsummer. We go upstairs to change into white frocks to play tennis—Jinny and I with Rhoda following after. I count each step as I mount, counting each step something done with. So each night I tear off the old day from the calendar, and screw it tight into a ball. (…) 'I have torn off the whole of May and June,' said Susan, 'and twenty days of July. I have torn them off and screwed them up so that they no longer exist, save as a weight in my side. (*The Waves* 30-32)

Time passes as an overflow of imperceptible moments, as the characters' statements suggest: "'Now, too, the time is coming when we shall leave school and wear long skirts, says Jinny." The metaphor which Rhoda creates is meant to represent the symbol of her growing compared with one of a tree, the impossibility of being immortal and suspending the time, while Bernard announces their growing and the years of childhood that will disappear forever, as they may have separates ways in life.

According to Malcolm Bradbury, *The Waves* is "a prose, a poem, a flow, a novel beyond the novel, a work where every atom is saturated, a combination of thought, sensation, the voice of the sea, a book written to a rhythm, not a plot" (189). Each character of the novel is the representation of a moment that flows in time, their thoughts and statements being able to suggest and to give hints about their growth, their maturity, their transition from childhood through teenage and adulthood. Their thoughts and recollections of the past acts like an interior monolog, an inner diary in which every aspect of their life, every emotion and perception of the world is put down.

Bernard acts like a prophet able to anticipate what will happen in the future and he presents the philosophical aspect of a human being's life. He sees more profoundly what life gives him and he reflects upon it:

Time has whizzed back an inch or two on its reel; our short progress has been cancelled. I think also that our bodies are in truth naked. We are only lightly covered with buttoned cloth; and beneath these pavements are shells, bones and silence. (…) it that I may have children, may cast a fling of seed wider, beyond this generation, this doom- encircled population, shuffling each other in endless competition along the street? My daughters shall come here, in other summers; my sons shall turn new fields. (*The Waves* 63)

So it happens to Louis, as he reflects upon the passing on the time with its changes, Percival's death, Susan becoming a mother. He compares their life with the clouds that constantly change in the sky: "Percival has died (he died in Egypt; he died in Greece; all deaths are one death). Susan has children; Neville mounts rapidly to the conspicuous heights. Life passes. The clouds change perpetually over our houses." (*The Waves* 64) Susan also is able to perceive the flow of time and to feel the changes that occur: "'Summer comes, and winter,' said Susan. 'The seasons pass. The pear fills itself and drops from the tree. The dead leaf rests on its edge.'" (79)

In Virginia Woolf's novel, nature is in concordance with the time and the characters life. Time changes, so as nature and the human beings. The description of the nature is able to suggest what will happen in the life of the characters: "Some petals had fallen in the garden. They lay shell-shaped on the earth. The dead leaf no longer stood upon its edge, but had been blown, now running, now pausing, against some stalk. (…) 'And time,' said Bernard, 'lets fall its drop. (…) I have lost my youth'." (*The Waves* 82)

Time follows its usual and monotonic course but the thoughts of the characters have no longer identity, as the unity of feelings, emotions, reflections is created. It seems that everybody thinks the same: "Another day; another Friday; another twentieth of March, January, or September. Another general awakening" (*The Waves* 231). The characters are about to end their journey in time, because the ultimate enemy will defeat them, the death: 'And in me too the wave rises. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!' The waves broke on the shore. (*The Waves* 254)

In *The Waves*, Virginia Woolf attempts to convey the idea of some continuous stream of consciousness. Six characters flow along the stream, traveling from their childhood to middle age. Different periods and events in their lives form the crests of waves, like moments in contrast to the flux of time. Therefore, each wave represents the pattern of each character's existence, from an initial period of growth and expectation to the culmination of the wave, or fulfillment, and finally, to disillusionment and decline.

The novel becomes the expression of six identities that merge into a "common lyrical rhythm" (189), as Malcolm Bradbury suggest. In *The Waves*, Virginia Woolf is concerned with immediate experience. She records moment by moment the flux of consciousness, using intensity as the basis of choice. Also, she marks the transition from one moment to another. Life goes on against the steady beats of the clock because the existence of the subjective time annihilates the measurable one. We are able to find out about the natural course of time through the description of the waves and through the characters' thoughts and inner monologues.

Memory plays a central role in this process of becoming a self. The use of the present tense focuses the attention on the characters and their thoughts as they are expressed at the present moment, as a continuous overflow of inner monologues in relation to the passing of the time. The description of the sun phases and the sea are related in the past tense, in order to

create the image that the characters have been there, on the beach, next to the sea and they bring about the images of what that they saw, from their memories.

The Waves time is conceived of as a succession of individual moments, an overflow of "soliloquies", as Susan Dick suggests in her article entitled: "Literary Realism in Mrs. Dalloway, To the Light House, Orlando and The Waves" (Sellers 68), in which the conventional time is measured only at the subjective level, by the representation of thoughts and interior monologues. Virginia Woolf had set out to annihilate the lines between mathematical units of time and to convey time as a continuous stream, an unbroken unity; therefore, the characters' ideas and feelings laid down in the past continue to live in the human mind of the present.

As a conclusion, one might say that multicultural dialogue and historical transition can be achieved in literature, as well. With such fictional characters shaped by Virginia Woolf, whether discussing about *Mrs. Dalloway*, *Orlando* and *The Waves*, time intertwines with culture, stream of consciousness, history and monologue in order to create a specific language characterized by a defying temporality.

Bibliography

A. **Primary Sources**

Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*, London: Penguin Books, 1996.

---. *Orlando*, London: Wordsworth Editions Limited, 1995.

---. *The Waves*, New York: Oxford University Press, 1998.

---. *Collected Essays*, Ed. Leonard Woolf, vol. 2. London: Hogarth Press, 1966.

B. **Secondary Sources**

Childs, Peter. *Modernism*. London: Routledge, 2000.

Ciugureanu, Adina. *Modernism and The Idea of Modernity*. Constanta: Ex Ponto, 2004.

Currie, Mark. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press Limited, 2007.

Daly, Nicholas. *Modernism, Romance and Le Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Dick, Susan. "Literary Realism in *Mrs. Dalloway*, *To the Light House*, *Orlando* and *The Waves*". *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Eds. Sue Roe and Susan Sellers. New York: Cambridge University Press, 2000. 50-71

Bergson, Henry. *Time and Free Will*. New York: Harper Torchbook, 1963.

Blackstone, Bernard. Virginia Woolf: A Commentary. London: Hogarth Press, 1973.

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Secker and Warburg, 1993.

Briggs, Julia. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Cantor, Norman F. *Twentieth-Century Culture: Modernism to Deconstruction*. New York: Peter Lang, 1988.

Goldman, Jane. *The Cambridge Introduction of Virginia Wolf*. New York: Cambridge University Press, 2006.

James, Henry. *The House of Fiction. Essays on the Novel*. London: Mercury Books, 1962.

Marcus, Laura. *Writers and Their Work: Virginia Woolf*. Plymouth: Northcote House, 1997.

Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. London: Macmillan, 1995.

Onega, Susan. *Narratology: An Introduction*. New York: Longman Group Limited, 1996.

Parsons, Deborah. Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf. New York: Routledge, 2007.

Acknowledgement

I would like to express my deepest appreciation to my advisor, Professor Dr. Adina Ciugureanu, who has been a tremendous mentor for me. I would like to thank her for encouraging my research and for allowing me to grow as a research scientist.

BENITO MUSSOLINI'S PERCEPTION IN THE ROMANIAN INTERWAR PERIOD (1919-1938)

Constantina Raveca Buleu, Scientific Researcher, PhD, Romanian Academy, "Sextil Pușcariu" Institute for Literature and Linguistics, Cluj-Napoca

Abstract: Much has been written about the ideological, political and cultural confrontations of the Romanian interwar period and about the collective apprehension of the Iron Guard, but less about the Fascist Italy's, and especially Benito Mussolini's public and cultural perception reflected by the Romanian newspapers, cultural magazines and books. Apart from Alexandru Marcu's extensive work, which will be thoroughly analyzed in my paper, I'd like to dedicate a few entries to Mussolini's perception in the Romanian interwar media by contextualizing it with the intricate religious, intellectual and social ideas and fears of the period. For instance, while the Fascist Italy's social and architectural programs are highly appreciated by many Romanian reformers, while a great number of Romanian intellectuals – Mircea Eliade is the best example – had vivid connections with the great Italian scholars of the period (Evola, Papini, Regazzoni etc.), Mussolini's political ideas about an allegedly "truncated Hungary" raised skepticism in Bucharest. Italy's interwar Romanian perception is rather complex than enthusiastic, especially when we take into consideration the subtle anti-Latin cultural trend of the period, heralded by leading intellectuals like Lucian Blaga. The paper intends to provide a comprehensive understanding of a major cultural, social and political item, by integrating it in the dominant intellectual dialogue of Romania's interwar years.

Keywords: Mussolini, Fascism, Italy, Romania, interwar ideology and culture.

„*Uman: iată cuvântul. Căci ceea ce face din Benito Mussolini o figură singuratică şi unică în zona politică a veacului nostru e tocmai umanitatea. O umanitate vastă de latin care creează politica fără a se lăsa alterat de ea, priveşte în adâncurile vremii şi, tot urmărind o pământească biruinţă, nu uită că biruinţa aceasta nu poate fi o adevărată biruinţă decât numindu-se: Ideal. De aici, sensibilitatea, înţelegerea, lărgimea de viziune ce au făcut din acest aprig revoluţionar o reînviată personificare a echilibrului clasic. Ciudat, vor spune mulţi... clasic, acest adversar al trecutului? Clasic, acest dărâmător de principii? Şi totuşi, aşa este... Benito Mussolini iubeşte trecutul şi valorile lui; ceea ce atacă atunci când atacă trecutul, sunt încremenirile nostre în trecut. Astfel, paradoxul e numai aparent; ca şi atunci când, democrat de rasă pură, atacă o falsă democraţie. Fiindcă e falsă*"[1].

Scoţând din ecuaţie orice *background* futurist – esenţial revoluţionar şi axat pe distrugerea sensului tradiţiei, a instituţiilor istorice, culturale şi morale – şi orice incongruenţă între fascism şi democraţie, ceea ce demonstrează discursul apologetic de mai sus al lui Ovid Densuşianu-Fiul, traducătorul câtorva dintre scrierile lui Mussolini, printre care această

[1] Ovid Densuşianu-Fiul, *Prefaţă*, în: Benito Mussolini, *O viaţă (Vita di Arnaldo)*, traducere de Ovid Densuşianu-Fiul, Editura „Cugetarea", pp. 8-9

biografie a vieţii lui Arnaldo Mussolini şi *Jurnalul* său de război[2], este fabuloasa imagine de care se bucura liderul fascismului italian în spaţiul românesc interbelic. Umanitatea – cel dintâi pilon al elogiului lui Ovid Desnsuşianu-Fiul – îşi dovedeşte selectivitatea încă de la palierul subordonării ei la Ideal, însă eşuează graţie acţiunilor militare şi politice ale Ducelui. Cât despre redimensionarea valorilor încremenite ale trecutului – care, în viziunea multora dintre admiratorii lui Mussolini, i-au justificat acţiunile –, punctul nevralgic rămâne împărţirea sferelor de putere din epilogul Primului Război Mondial. Astfel, în *Mărturii străine asupra războiului italian. 1915-1918*[3]*,* lucrare apărută în 1933 în româneşte, dar tipărită la Editura Novissima din Roma, Benito Mussolini apreciază că Italia a fost nedreptăţită în discursul despre jertfă al Marelui Război şi avertizează foştii aliaţi de potenţiala încărcătură ameninţătoare pe care resentimentul, puterea şi eroismul o pot genera. „Voalata" ameninţare este lansată cu o consecutivă acţiune preventivă, Mussolini negând că prefaţa sa la volumul generalului Adriano Alberti ar echivala cu o declaraţie de război.

Însă, declaraţia de război încetează să mai fie paradoxal exprimată în 1935, când, acţionând în aceeaşi sferă a reconsiderărilor valorilor trecutului, Mussolini pune pe tapet, odată cu invadarea Abisiniei, problema imperialismului colonial. Ironic, gestul demonstrează probabil canonicitatea clasică a colonialismului în ecuaţia de putere a unei epoci în care el îşi anunţa disoluţia revoluţionară. Departe de a înţelege raţionamentele recuperative ale Italiei mussoliniene, Liga Naţiunilor, garantul principal al geopoliticii de după Primul Război Mondial, reacţionează negativ şi impune sancţiuni, susţinute aproape autodistructiv de Marea Britanie, însă dezavuate de state precum Germania şi Japonia.

Războiul din Abisinia ocupă multe pagini din periodicele româneşti ale epocii. „*Vremea*", de exemplu, consacră nenumărate articole subiectului, acompaniate de fotografii şi caricaturi. În numărul 401, Felix Aderca[4] diagnostichează lucid miza extraafricană a conflictului şi apreciază că „*ceea ce urmăreşte d. Mussolini nu se deosebeşte prea mult de ceea ce îndemnase pe întâii navigatori fenicieni să pornească în mici corăbii până în insulele de Miază-Noapte ale Angliei, pe Cristofor Columb să caute Indiile spre Apus şi să lovească cu botul Santei Lucia ţărmul neaşteptat al Americii. Conflictul european pe chestia Abisiniei purcede din întârzierea Italiei, care dacă n-ar fi fost înfrântă în mijlocul veacului trecut, iar soldaţii ei măcelăriţi până la unul, ar fi domnit astăzi la Addis-Abeba ca Anglia la Bombay şi Franţa la Fez, fără ca vreunul din principiile actuale ale dreptului popoarelor să fi fost jignit*".

În viziunea autorului acestui articol, scris la debutul conflictului abisinian, gestul lui Mussolini demonstrează, pe de o parte, persistenţa spiritului de cucerire în istorie, şi, pe de altă parte, imposibilitatea unor state de a face faţă la echilibrul de forţe al lumii, chiar şi atunci când ele se bucură de protecţia Ligii Naţiunilor, cum era cazul Abisiniei. Altfel spus, darwinismul esenţial justifică totul într-un tablou politic în care state precum Abisinia „*nu interesează pe nimeni*", iar oameni de stat precum Mussolini stârnesc admiraţie graţie refuzului de a se lăsa intimidaţi de ameninţările unei falimentare Ligi a Naţiunilor. Raţionamentul darwinist operează şi într-o analiză comparativă a potenţialului energetic de la palierul liderilor angrenaţi oficial în conflictul abisinian. Sub semnătura aceluiaşi Felix Aderca, *Frontul abisinian*[5] descrie „*un împărat negru şi anemic*", fără nicio şansă în faţa „*energiei agresive a unui Mussolini*". Articolul apare într-un număr al revistei „*Vremea*" consacrat acestui conflict, împânzit cu fotografii şi caricaturi, cu articole descriptive (cum este

[2] Benito Mussolini, *Jurnalul meu din război. MCMXV – MCMXVIII*, traducere de Ovid Densuşianu-Fiul, Cugetarea=Georgescu Delafras, Bucureşti
[3] Id., *Mărturii străine asupra războiului italian. 1915-1918. Prefaţă la cartea generalului de Corp de Armată Adriano Alberti,* Novissima, Roma, 1933, p. 14
[4] F. Aderca, *Prefaţă la Abisinia*, în „*Vremea*", nr. 401, 18 august 1935, p. 3
[5] Id., *Frontul abisinian*, în Id., nr. 412, 3 noiemvrie 1935, p. 2

Abisinia. Obiceiurile şi cultura ei[6], prezentare lipsită de iluzii şi idealizări a unui spaţiu suspendat între sclavagism şi standardele democratice ale Ligii Naţiunilor, scrisă de Ieronim Şerbu) sau de analiză politică, în care slăbiciunile Ligii Naţiunilor sunt deseori subliniate, precum şi cu discursuri centrate pe colonialism. În ultima categorie intră *Italia şi Liga Naţiunilor*[7], semnat de Anton Holban, convins că „*în viitor se va pune din nou problema mandatelor coloniale şi se va ajunge la ideea că nu un popor singur are dreptul de a civiliza şi administra teritoriile Africei şi Asiei, ci acesta este un drept european, colectiv, care se va exercita de colectivitatea populaţiilor europene, reprezentate prin Liga Naţiunilor*", aspect care, în viziunea romancierului, ar garanta pacea perpetuă.

Conştient de propensiunea românilor de a admira personalitatea energică a Ducelui, dar ceva mai prudent în administrarea ei, Aderca ia în considerare potenţialele efecte ale invaziei abisiniene asupra României într-un articol[8] publicat în numărul 403 al revistei. *Interesele României în Abisinia* amendează entuziasmul unora, explicabil prin superficialitatea abordării virtualelor consecinţe ale schimbării raportului de forţe în Europa. Cu toate că înţelege participativ efervescenţa suscitată de un război colonial, al cărui epilog ar fi diseminarea civilizaţiei mediteraneene la gurile Nilului, şi nu ezită să-l plaseze pe Mussolini în „*Marea Carte*" a istoriei, alături de Hamilcar Barca, Cezar şi Napoleon, Aderca întrezăreşte şi posibila arie de periclitare în care ar intra România în contextul noii ecuaţii de putere şi în virtutea acceptării unui precedent. Potrivit raţionamentului desfăşurat de autor, propus cu titlu de avertisment cititorilor români admiratori ai Ducelui, integritatea şi independenţa Abisiniei sub protectoratul Ligii Naţiunilor garantează pacea între popoare şi respectarea integrităţii statale, orice încălcare deschizând calea către o suită de alte tentative la adresa unităţii naţionale, implicit la adresa integrităţii teritoriale a României. Astfel, seducţia imaginarului eroic devine inoperantă sub acţiunea impulsului patriotic.

Pe fondul acestui conflict, dincolo de legitimitatea lui şi de reacţia Ligii Naţiunilor, revine în atenţia cititorilor şi problema rasei, amplu dezbătută şi de publicaţiile româneşti. Un comentator, constrâns de atmosfera inflamată a diplomaţiei internaţionale să pună sub semnul întrebării viabilitatea organismului de la Geneva, este Mircea Nicolescu, într-un articol intitulat *Abisinia şi „conflictul intereselor"*[9], publicat în numărul 399 din „*Vremea*". Autorul observă faptul că invadarea Abisiniei încapsulează în fond o recidivă a imperialismului, menită să consolideze prestigiul de mare putere al Italiei, în vreme ce reacţiile demonstrează acutizarea problemei raselor în prima parte a secolului XX, simptomatic în acest sens fiind, nu incidenţa rasismului european, ci invers, impulsul „*oamenilor de culoare*" de a se coaliza şi de a adera la problema Negusului. Comparaţia, în cazul acestei regrupări intrarasiale în faţa unei ameninţări externe, vine (uşor marcată de ironie) dinspre perimetrul iudaic: „*Se ştie că un progrom îndreptat împotriva evreilor umple sinagogile [...] În simpatia arătată de oamenii coloraţi Abisiniei este vorba tot de rasă; o rasă care, însă, în momentul când ia conştiinţă de sine, nu se întoarce la Dumnezeu, ci se duce la Addis-Abeba*".

Tonalitatea ironică se menţine şi în discursul lui E.A. Poulopol, din numărul 404 al „*Vremii*"[10], *Homer în Abisinia*, graţie unei ludice suprapuneri a elementelor epopeii homerice cu scenariul invaziei abisiniene, unde invocarea zeilor se traduce prin apelul la Liga Naţiunilor, iar comicul este asigurat de aventura concesiei petroliere a lui F.W. Rickett în Abisinia, privită de unii comentatori drept o manevră politică menită să întârzie acţiunea italiană. Miza se configurează în jocul intereselor Angliei şi în ambiţiile coloniale ale Italiei

[6] Ieronim Şerbu, *Abisinia. Obiceiurile şi cultura ei*, în Id., p. 11
[7] Anton Holban, *Italia şi Liga Naţiunilor*, în Id., p. 8
[8] F. Aderca, *Interesele României în Abisinia*, în Id., 403, 1 septembrie 1935, p. 3
[9] Mircea Nicolescu, *Abisinia şi „conflictul intereselor"*, în Id.,, nr. 399, 4 august 1935, p. 2.
[10] E.A. Poulopol, *Homer în Abisinia*, în Id., nr. 404, 8 septembrie 1935, p. 2

mussoliniene, conflictul abisinian fiind din start impropriu numit, mai ales dacă avem în vedere faptul că în cadrul său „*rolul cel mai neînsemnat îl joacă abisinienii*".

Abisinia. Conflictul italo-abisinian[11] al lui Al. Doboşi reprezintă un studiu amplu, ce integrează teorii privind originea populaţiilor din arealul abisinian, precum şi istoria aventurii politico-militare a statului african. El se desfăşoară pagini întregi sub auspiciile unei obiectivităţi ştiinţifice impecabile, dar sfârşeşte într-o justificare a invaziei mussoliniene. Primul ei argument ţine de resentimentele trecutului, acelaşi trecut pe care Mussolini l-a invocat în repetate rânduri ca fiind nedrept cu italienii. Un al doilea argument rezonează la limita dintre teoriilor malthusiene şi cele ale spaţiul vital: „*cine cunoaşte stările din Italia îşi dă seama de necesitatea de expansiune a acestui popor, dintre cele mai prolifice (ajunge o plimbare printr-un oraş italian ca să vezi marele număr de copii). Ştim că nu există aproape oraş mare de glob, unde să nu găseşti un napolitan*"[12]. În sfârşit, al treilea argument este accentuatul sentiment naţional al Italiei mussoliniene.

La polul opus, „*Realitatea ilustrată*" titrează „*Război sau pace*" pe coperta numărului 454, din 2 octombrie 1935, aplaudă curajul trupelor abisiniene care aşteaptă confruntarea, în ciuda precarei lor pregătiri militare, şi apreciază că salvarea ar putea veni din partea flotei britanice din Mediterana; imaginea de pe copertă arată câţiva soldaţi abisinieni şi, pe fundal, flota britanică, în vreme ce, în paginile revistei există o serie întreagă de fotografii ce surprind scene din viaţa familiei imperiale abisiniene şi scene de viaţă cotidiană, menite să demonstreze bogăţia şi varietatea civilizaţiei abisiniene, impulsurile sale meritocratice şi propensiunea ei spre progres. Numărul consecutiv al publicaţiei propune scenariul sumbru al unui posibil război între Anglia şi Italia[13], acompaniat de o impresionantă colecţie de hărţi cu operaţiuni militare, şi apără opera constructiv-civilizatoarea a împăratului Hailé-Selassié într-un elogios portret intitulat *În slujba Negusului*[14]. „*Europa îi impută mult*e – constată autorul acestui text nesemnat – *şi greutăţile întâmpinate în ziua admiterii Etiopiei în Liga Naţiunilor au fost mai mari ca oricând [...] Totuşi, trebuie să recunoaştem ceea ce a făcut [...], a moştenit o ţară sălbatică, iar în timpul de faţă domneşte asupra unei ţări pe jumătate civilizată. Această operă constructivă el a trebuit s-o înfăptuiască atunci când în fiecare zi, la fiecare ceas, se puneau la cale tot felul de uneltiri contra lui, fie de vasali, fie de prieteni şi nu rareori chiar de familia lui. Le-a cunoscut pe unele, s-a îndoit de altele şi, în tăcere, a căutat să înăbuşe totul*"[15]. Bogat ilustrat, numărul 456, consacrat bătăliei de la Adua, câştigată fără drept de apel de italieni, dezbate interesele coloniale în subtextul unui articol despre *Bogăţiile Abisiniei*[16], prilej cu care este pomenit şi Rickett, prezumtivul beneficiar al concesiunii asupra petrolului, păgubit de invazia italiană.

Acelaşi număr găzduieşte o anchetă realizată de Alex. F. Mihail în liceele bucureştene – *Anchetă prin licee*[17] – privind legitimitatea războiului din Abisinia, încercând să obţină parametrii imagologici în care se plasează Mussolini şi ipotezele privind viitorul politic şi militar al Europei. Explicit provocatoare prin întrebările puse, ancheta generează răspunsuri diferite: multe circumscriu o legitimitate conflictuală bazată pe legea evoluţiei, pe impulsul expansionist justificat de lăcomia marilor puteri, în vreme ce alte răspunsuri sunt pacifiste, susţin rolul de arbitru jucat de Liga Naţiunilor şi anatemizează agresiunea mussoliniană, accentuat atunci când operantă pare a fi identificarea de rol a Abisiniei cu România. Destul de des, anatema se extinde şi asupra Angliei, acuzată de aceleaşi impulsuri imperialiste ca şi Italia mussoliniană. La o privire mai atentă, se observă că profesorii sunt infinit mai prudenţi

[11] Al. Doboşi, *Abisinia. Conflictul italo-abisinian*, în „*Gazeta ilustrată*", nr. 9-10, 1935, pp. 107-114
[12] Ibid., p. 113
[13] Un Strateg Necunoscut, *Ce ar fi un război între Anglia şi Italia*, în „*Realitatea ilustrată*", nr, 455, 9 octombrie 1935, pp. 4-6
[14] *În slujba Negusului*, în Id., pp. 8,18
[15] Ibid., p. 18
[16] G.R., *Bogăţiile Abisiniei*, în Id., 456, 16 octombrie 1935, pp. 4-5
[17] Alex. F. Mihail, *Anchetă prin licee*, în Id., p. 7-9

şi mai puţin speculativi în formularea opiniei decât elevii – limitându-se la precizări de ordin istoric şi geografic – şi mult mai preocupaţi de virtuala evoluţie a conflictului abisinian şi de influenţa acestuia asupra climatului politic şi strategic mondial. Un posibil scenariu finalizat cu victoria italiană sfârşeşte într-o Europă masiv influenţată de ideile fasciste, mai cu seamă de dezirabilitatea „*unui singur om cu voinţă tare*”[18] la cârma statului. Oricât de improbabilă, alternativa – adică victoria abisiniană – ar echivala cu discutarea rolului funest al dictatorilor.

Numerele consecutive ale „*Realităţii ilustrate*” funcţionează ca un adevărat reportaj în imagini. Fotografiile, hărţile strategice şi comentariile succinte sunt evident favorabile cauzei abisinienilor, dar nu în mod necesar şi şanselor ei. Febrilitatea cu care este redată orice informaţie despre cultura şi civilizaţia Abisiniei (inclusiv un articol despre Woezero Manen, *Mata-Hari abisiniană*[19]) trădează anxietatea produsă de spectrul unei alte conflagraţii de proporţii şi pune în dezbatere legitimitatea şi limitele acţiunilor lui Mussolini, chiar şi atunci când Ducele apare abia în planul secund al discursului. În opinia unui martor la realităţile economico-politice ale Abisiniei, Alexandre Grosjean[20], artist care a petrecut un an şi jumătate la curtea imperială, o invazie italiană ar avea multe şanse să sfârşească precum campania lui Napoleon în Rusia. O prognoză negativă privind şansele Italiei, de data aceasta pe scena economico-politică a marilor puteri, oferă în acelaşi număr o analiză[21] a efectelor sancţiunilor aplicate de Liga Naţiunilor Italiei şi apreciază că întreaga chestiune nu se poate sfârşi decât în termenii capitulării totale a Italiei.

Schimbând registrul, un admirator fervent al lui Mussolini se dovedeşte a fi italienistul Alexandru Marcu. Profesor la Universitatea din Bucureşti, membru corespondent al Academiei Române, subsecretar de stat la ministerul propagandei în guvernul Antonescu. (Moare în închisoarea Văcăreşti, în 1955). Într-un articol publicat în revista „*Familia*” (1 decembrie 1935, pp. 23-27), cu titlul *Actualităţi italiene*[22], el discută reacţiile la invadarea Abisiniei, înregistrează cu entuziasm regruparea poporului italian pe fondul sancţiunilor generate de invadarea Abisiniei (operativă fiind în acest caz reacţia de strângere a rândurilor în faţa unui inamic extern). În trena acestor reacţii solidare are loc plecarea unor personalităţi italiene, precum Marinetti, şeful şcolii futuriste, în Africa, ecou lăudabil al gestului similar al lui d’Annunzio, din Primul Război Mondial. Şi dacă tot este vorba despre predecesori pe scena marilor gesturi patriotice, o altă figură plasată de Alexandru Marcu în *backgroundul* lui Mussolini este Giosuè Carducci, sărbătorit cu fast la Bologna, în absenţa unui Papini bolnav. Dincolo de instinctul patriotic rafinat al lui Mussolini, un alt temei de admiraţie vizează arhitectura mussoliniană, realizări precum Cità Universitaria şi Forul Mussolini, acum Foro Italico, creaţii ce indică solicitudinea musoliniană pentru cultură.

Conferinţele radiofonice, articolele şi lucrările consacrate de Alexandru Marcu lui Mussolini, apărute deseori în condiţii grafice de excepţie, trădează simpatia organică a autorului lor pentru Duce. Ameninţată de unidirecţionalitate, ea apare adeseori justificată prin latinitatea confraternă a românilor şi italienilor, dar şi prin unele comentarii italiene pe marginea scrierilor savanţilor români şi, în consecinţă, de ecoul spiritului românesc în perimetrul italian. Un astfel de comentariu îi aparţine lui Mussolini însuşi, subiectul său fiind un studiu publicat de A.D. Xenopol în *Rivista italiana de Sociologia*, XIII, fasc. II, marzo-aprile, 1909, intitulat *Le leggi dell’evoluzione sociale*. În *Xenopol discutat de Mussolini. Extras din Studi italiani VII*[23], Alexandru Marcu reproduce varianta originală integrală a

[18] Ibid., p. 9
[19] R., *Mata-Hari abisiniană*, în Id., nr. 458, 30 octombrie 1935, p. 9
[20] Alexandre Grosjean, *Un an şi jumătate la curtea Abisiniei*, Id., pp. 10-11
[21] Un Strateg Necunoscut, *Puterea şi slăbiciunea sancţiunilor economice contra Italiei*, în Id., pp. 21-22
[22] Alexandru Marcu, *Actualităţi italiene*, în „*Familia*”, nr. 9-10, decembrie 1935, pp.23-27,
[23] Id., *Xenopol discutat de Mussolini. Extras din Studi italiani VII*, Bucureşti, 1940

articolului publicat de Mussolini în numărul din 7 septembrie 1909 al revistei socialiste *Il Popolo*, condusă de Cesare Battisti, intitulat *L'evoluzione sociale e le sue leggi*, articol furnizat lui Alexandru Marco de Italo Lunelli, directorul Bibliotecii Comunale din Trento, cât se poate de temător în ceea ce priveşte redarea intactă a textului mussolinian. În acest articol, Mussolini comentează studiul lui A.D. Xenopol şi adoptă anumite segmente ale teoriei sale evolutive – mai ales legea evoluţiei spiritului, apreciată ca „*lege genială*"[24] –, decriptează o influenţă din Edgar Quinet în raţionamentul gânditorului român şi contrazice opinia „*prea absolută*"[25] a acestuia privind imposibilitatea unei rase superioare celei albe, oferind contraexemplul chinezilor şi japonezilor. În opinia italienistului român, abordarea critică mussoliniană a studiului lui A.D. Xenopol dovedeşte „*participarea, oricât de modestă, pe care a avut-o spiritualitatea românească la formarea şi definirea ultimă a Ducelui Italiei noi*"[26].

De altfel, *omul nou* implementat de Mussolini în Italia devine una dintre obsesiile discursului românesc din presa vremii. În numărul de Crăciun al revistei „*Vremea*" din 1935, intitulat *Om nou*, o serie întreagă de articole cicumscriu portretul acestei entităţi politice inedite. Pentru Vladimir Donescu[27], omul nou forjat de voiţa Ducelui acţionează sub imperiul creaţiei, muncii, organizării şi... războiului, în vreme în viziunea lui Petru Comarnescu[28], omul nou al ţărilor cu dictatură diferă fundamental de omul nou format în democraţii. Dacă cel din urmă e ghidat de o finalitate morală, cel dintâi merge pe un tipar standardizat: tînărul sacrificat pentru ţară, educat în spiritul ordinii şi disciplinei colective, privat de libertatea de opinie, ancorat ideologic la palierul unor scopuri nobile şi înalte şi permanent provocat de recorduri energetice. „*Omul nou italian* – notează Comarnescu – *a răspuns cu energia lui unor scopuri imediate şi interesate pentru patria sa*".

Italia nouă şi plăsmuitorul ei devin subiectul unei conferinţe radiofonice susţinute de acelaşi Alexandru Marcu la Radio Bucureşti, în seara zilei de 3 martie 1941, conferinţă tipărită ulterior la Institutul de Arte Grafice Universul. Pentru autorul ei, Mussolini „*este plăsmuitorul în tipare noi al poporului italian, deoarece este învăţătorul poporului italian de astăzi, în înţelesul cel mai aderent al cuvântului la toate realităţile naţionale*"[29]. În siajul acestei acţiuni pedagogice, munca, disciplina şi libertatea – ca mijloc, nu ca scop – circumscriu noua conduită a poporului italian, cârmuit graţie unei echilibrate combinaţii de dreptate şi forţă, amândouă garantate de centralitatea indiscutabilă a Statului în ideologia şi acţiunea mussoliniană. „*Totul trebuie să se întâmple în Stat*" – precizează italienistul român –, deoarece Statul reprezintă „*conştiinţa imanentă a Naţiei întregi*"[30]. Iar dincolo de Stat se află, firește, Mussolini însuşi, întruparea Condotierului modern, în figura căruia se reunesc puterea, cultura şi religia.

Referinţa istorică pe această linie este una cât se poate de clasică: condotierul renascentist Federico da Montefeltro, duce de Urbino, aşa cum apare el în portretul pictat de Piero della Francesca. Deloc gratuită sau exclusiv reverenţioasă, opţiunea pentru ducele renascentist permite inclusiv specularea apropierii geografice dintre Urbino şi Predappio, locul copilăriei Ducelui interbelic. „*Condotierul de azi al Italiei* – apreciază Alexandru Marcu – *este un robust fiu al pământului său, întreg la minte, întreg la suflet, cu braţul puternic şi călcătura solidă. Un bărbat în toată puterea cuvântului; un întemeietor de orânduiri noi; un guvernator de Naţie; un ctitor de cultură; un începător de civilizaţie; un spirit constructiv; un idealist între realităţile vieţii şi un realist între cele mai avântate idealuri; un armonizator al*

[24] Ibid., p. 7
[25] Ibid., p. 6
[26] Ibid., p. 8
[27] Vladimir Dornescu, *Omul nou*, în „*Vremea*". *Om nou*, Crăciun 193, p. 3
[28] Petru Comarnescu, *Om nou în Italia, Germania şi U.R.S.S.*, în Id., p. 11
[29] Alexandru Marcu, *Mussolini*, Colecţia „Universul literar", 19, Institutul de Arte Grafice Universul, Bucureşti, 1941, p. 7
[30] Ibid., p. 9

realităţilor cu idealul”[31]. Atenuată funcţional în ultima secţiune a paragraful citat, plasarea lui Mussolini în aria Idealului aminteşte de exclusivitatea de care ea se bucură în elogiul lui Ovid Densuşianu-Fiul, redat la începutul acestei analize. În economia conferinţei radiofonice pe care o discutăm, o altă referinţă culturală prestigioasă în conturarea imaginii mussoliniene este Dante, care, în *Divina Commedia,* vorbeşte despre marea Carte a Destinului şi profetizează „*apariţia unui Dux, unui Duce îndrumător*”[32]. De aici până la Providenţă nu e decât un pas, iar discursul apologetic al lui Alexandru Marcu îl face.

Deloc surprinzător, oamenii providenţiali generează adeseori pelerinaje. În acest caz, avem de-a face cu pelerinajul lui Alexandru Marcu în Romagna şi, mai cu seamă în Predappio, locul copilăriei lui Mussolini, descris într-o elegantă ediţie apărută în 1940 şi dedicată Ducelui: „*A voi Duce, mentre la Romania legionaria è in marcia, riconsacra, volutamente oggi, questa memoria del suo pellegrinaggio di devozione alle Collina di Predappio – 1937*”[33]. Este istoria ilustrată, lirică pe alocuri, şi absolut admirativă, a pelerinajului, cu insistenţă asupra locurilor în care tânărul Mussolini a locuit (precum Forli), cu detalii privind casa natală, atelierul tatălui, ruinele unei cetăţi din apropiere (Roca delle Caminate), camera celor doi băieţi (Benito şi Arnaldo), în care tronează simbolic şi profetic portretului lui Garibaldi: „*Singura podoabă pentru ochii lor de copii este portretul, în culori, al lui Garibaldi, pe scrinul de zestre al mamei. Încă de atunci s-a aprins astfel în ochii şi imaginaţia aceluia care avea să îmbrace cămaşa neagră a fasciilor de luptă pentru o Patrie nouă, roşul aprins al cămăşii aceluia care, în fruntea a O Mie de bravi voluntari, i-a fost înaintaş şi deschizătorul de cale*”[34]. Revine obsesiv în discurs centralitatea muncii în ideologia mussoliniană şi în conduita italienilor din epoca lui Mussolini. Ultima parte a jurnalului echivalează cu o tandră incursiune în istoria drumurilor care legau Roma de Dacia, intersectate şi fizic, dar, mai cu seamă simbolic, cu drumurile pe care se plimba în copilărie Mussolini, dovadă că simpatia românească pentru Mussolini se poate arma retrospectiv prin iţele trecutului latin.

Mai puţin apologetic, generalul Al. Cornăţeanu, în *Reflexiuni asupra discursului D-lui Mussolini ţinut la Milano la 1 Nov. 1936*, lucrare parcursă de noi graţie unui exemplar dedicat manuscris lui Al. Lapedatu, analizează mai degrabă sceptic fiecare punct al discursului „*alarmant*”[35], consecinţă a reacţiei internaţionale la invadarea Abisiniei (mai ales a Ligii Naţiunilor), decriptând necesitatea de înarmare a românilor în perspectiva unui iminent război. Alianţa germano-italiană, cursa înarmării, febrilitatea diplomatică a marilor puteri şi războiul oratoric reprezintă, în orizontul analizei generalului Cornăţeanu, suficiente semnale funeste.

Un argument suplimentar în favoarea înarmării României ţine de implicaţiile unei sintagme folosite de Mussolini pentru a descrie statutul Ungariei – „*marea mutilată*”[36] (în urma Primului Război Mondial). La fel de negativă i se pare autorului absenţa din discurs a oricărei referiri la România şi Cehoslovacia. Virtuala ameninţare a politici italiene la adresa unităţii statului român, îl determină pe autor să solicite Ducelui o redimensionare a interesului politic vremelnic în favoarea unei judecăţi obiective a istoriei, a promovării păcii între naţiuni şi a activării conştiinţei originii latine împărtăşite atât de către italieni, cât şi de către români. Analiza alocă un spaţiu destul de generos eşecului Ligii Naţiunilor în gestionarea sancţiunilor consecutive invadării Abisiniei, precum şi reacţiilor britanice la politica internaţională şi la agresiunile Italiei, graţie discursurilor lui Anthony Eden, prim-ministrul britanic. Însă, dincolo

[31] Ibid., 11-12
[32] Ibid., 12
[33] Id., *Predappio – Mussolini*, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940, p. 5
[34] Ibid., p. 24
[35] Al. Cornăţeanu, în *Reflexiuni asupra discursului D-lui Mussolini ţinut la Milano la 1 Nov. 1936*, Institutul de Arte Grafice „Astra”, Braşov, 1936, p. 3
[36] Ibid., p. 7

de jocul diplomatic, scenariul cel mai optimist i se pare generalului Cornăţeanu „*pacea armată*”[37], unica formă de pace posibilă în climatul tensionat al epocii.

Un ecou retrospectiv al raţionamentului lui Al. Cornăţeanu îl găsim în paginile „*Vremii*” din 1935, unde E.A. Poulopol apelează la preceptele politologiei renascentiste pentru a descrie atmosfera tensionată a Europei: „*Guicciardini spunea că o bună diplomaţie e aceea ce pregăteşte «Principelui» alianţe în vederea războiului şi-l ajută mai ale să încheie o pace favorabilă*”[38]. Altfel spus, scopul diplomaţiei nu pare a fi garantarea păcii, ci pregătirea războiului, iar invadarea Abisiniei de către trupele mussoliniene demonstrează acest lucru. Pacifismul afişat al lui Mussolini în timp ce invada Abisinia devine subiectul unei ficţionalizări ludice la rubrica *Humor* din aceeaşi publicaţie periodică. Aici, Radu Costea imaginează un savuros *Discurs Mussolinian*[39] în care adună întreaga gamă de paradoxuri ideologice şi acţiuni politico-militare din arsenalul Ducelui, începând cu „*doctrina mea, o ştiţi cu toţii, este pacifistă, de aceea sunt sigur că nu mi se va opune rezistenţă pentru ca să nu calc acest principiu*”, continuând cu iubirea sa pentru democraţie (mai ales, democraţia celorlalte state occidentale) şi cu afirmarea dorinţei italiene de a poseda colonii. Autorul sfârşeşte apoteotic, printr-o butadă: „*pacifist, dar un război mic nu strică*”.

[37] Ibid., p. 15
[38] E.A. Poulopol, *Utile şi nutile controverse diplomatice*, în „*Vremea*”, nr. 397, 21 iulie 1935, p. 2
[39] Radu Costea, *Discurs Mussolinian*, în Id., nr. 401, 18 august 1935, p. 4

DADA CURES THE WAR

Elena Monica Baciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș

Abstract: The social- historical context of the birth of Dada potentates the anger of young Dadaists revolted against the bourgeois society, that they deem responsible for the tragedy of the war and denounces the absurdity of the world around them, healing the absurd by deepening the crisis in the artistic plan. Dadaist echoes overcome the poetic space and can be found in other areas and even different parts of the world allowing the measurement of the size of dada phenomenon.

Keywords: war, absurd, young, dada, art.

"Fiecare pagină trebuie să explodeze, prin seriozitatea adâncă și grea, prin vârtej, prin amețeală, nou veșnic, prin gluma strivitoare, prin entuziasmul principiilor sau prin felul cum e tipărită"(Tristan Tzara, Manifest Dada 1918)

Mișcarea dada nu poate fi disociată de Primul Război Mondial pentru că fost răspunsul violent dat de tinerii artiști la absuridatea războiului având curajul să vindece lumea artistică prin chiar adâncirea crizei în plan artistic. Dacă expresionismul a fost expresia colectivă și coerentă a revoltei tinerilor nemți împotriva sistemului imperial, DADA a fost privind prin aceeași prismă, un strigăt de revoltă a unor tineri împotriva războiului[1].

Cine au fost acești curajoși care au pus în aplicare aceste idei radicale și îndrăznețe? Tindem să credem în hazardul care a unit aceste personalități, adesea antagonice, care au în comun revolta împotriva războiului și frecventarea acelorași cafenele din Zurich: Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Walter Serner, sunt doar câteva nume de tineri care se găseau la Zurich fie reținuți acolo din cauza războiului, fie fugind de el, diferiți ca și profesie sau naționalitate.

Era de la sine înțeles că arta avea nevoie de o schimbare după ce întreaga omenire era oripilată de cele întâmplate la Auschwits, totul în numele unei misiuni sacre de curățenie și încadrare în tipare: "*Fiecare om să strige: e o mare operă destructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curățim. Curățenia individului se afirmă după starea de nebunie. Fără scop, ori plan, fără organizare: nebunia feroce, descompunerea."*[2] Crearea de artă și nu crearea unui anumit tip de artă este scopul dada și în numele căruia vor fi sacrificate dogmele tradiționaliste ale scrisului; dezbrăcarea artei de haina pervertită a minciunii și expunerea ei în cea mai inocentă goliciune.

[1] *La Zurich dezinteresați de abatoarele războiului mondial, ne dedam la arte frumoase. În timp ce în îndepărtare bubuiau tunurile, noi recitam, versificam, cântam din tot sufletul. Căutam o artă elementară care trebuia, credeam noi, să-i salveze pe oameni din nebunia furioasă a acelor timpuri. Aspiram la o nouă ordine, care să poată restabili echilibrul între cer și infern. Această artă a devenit îndată obiect de oprobriu general. Nimic de mirare în faptul că"banditii" nu putuseră să ne-nțeleagă. Puerila lor manie a autoritarismului voia ca arta însăși să servească la abrutizarea oamenilor* " Jean Arp , Dadalaand, tradus în engleză de Ralph Manheim , Wittenborn, Schultz Inc, New York, 1948, p 23

[2] Tristan Tzara, Manifest Dada 1918, Dada 3, Zurich, decembrie 1918

Doborârea idolilor raţionalişti şi umanişti aşezaţi cu grija pe piedestal de *luminaţii* ce considerau *Gândirea* şi *Ştiinţa* de-a dreptul divine şi catastrofa ameninţătoare mondială, declanşează în mintea tinerei generaţii semne de întrebare asupra raţiunii umane. Socialului nu i se mai permite accesul în zona de creaţie, opera devine produsul unei relaţii directe cu creatorul fără a cere artistului o adeziune la o estetică şi o ideologie extrinsecă. Artistul creează opera pentru el însuşi şi o încifrează publicului pentru că altfel riscă să devină ”un produs de ziarist” , raţional , căruia i se opune arta. Câteva luni înainte de izbucnirea războiului în Elveţia are loc o mare dezbatere pe tema artistică, fiind lansate critici dure la adresa moderniştilor, cubiştilor şi asupra altor futurişti, deci pe de o parte nu este surprizător ca la Zurich va lua naştere dadaismul.

Dada- un nume controversat a cărui paternitate rămâne şi azi la fel de controversată s-a născut la fel de absurd în care nişte tineri artişti, un cabaret, o revistă şi o colecţie refuză tot, se iau la harţă şi scandalizează cu o seninătate şi seriozitate ce lasă impresia normalităţii acceptând alienarea ca pe un dat firesc.

Nu este surprinzătoare destul de recenta descoperire, care susţine ideea că Tristan Tzara ar fi ascuns tuturor faptul ca numele *dada* este al unuia dintre cei trei sfinţi care se pomenesc în Calendarul Creştin Ortodox în ziua de naştere a lui Tristan Tzara 16 aprilie 1896 pe stil vechi deci 28 aprilie pe stil nou. Amator de farse ”nu este deci de mirare că a ales pentru a da un nume noii orientări artistice, această modalitate”[3] Pentru Huelsenbeck , cuvântul a fost descoperit la întâmplare împreună cu Hugo Ball în timp ce căutau un nume unei cântăreţe de cabaret, Hugo Ball susţine la un moment dat că ”propunerea sa a fost acceptată de Tzara”, Marcel Iancu spunea că Tzara a găsit numele în Dictionarul Larousse ca mai apoi toţi să-l accepte; multe păreri faţă de care Tristan Tzara nu manifestă nici o reacţie , acceptându-le şi respingându-le deopotrivă.

Simptom al unui ”*mal du siècle*”, curentul dada nu reuşeşte în prima fază decât să răspundă cu violenţă violenţei, cu o revoltă în stare brută şi cu nihilismul caracteristic. Se refuză totul, se neagă cele mai adânci valori omeneşti tocmai pentru a aduce o primăvară proaspătă în literatură programul fiind anti-estetic, anti-raţional şi anti-idealistic:

„DADA nu simte nimic, el nu este nimic, nimic, nimic

El este ca speranţele voastre: nimic

ca paradisurile voastre: nimic

ca idolii voştri: nimic

ca oamenii voştri politici: nimic

ca eroii voştri: nimic

ca artiştii voştri: nimic

ca religiile voastre: nimic (…)” [4]

Manifestul dada 1918 poate fi considerat absurdul în stare pură, citit în seara de 23 iulie 1918 este actul fondator al ”esteticii” dadaiste care va cunoaşte o popularizare internaţională întrucât Piccabia va veni în Elveţia să-l cunoască personal pe Tristan Tzara, iar Andre Breton îl invită în Franţa văzând în această abstractizare şi absurdizare, sensul noii ere literar-artistice. Tzara refuză logica, lupta lui nu este îndreptată doar împotriva a ceea ce el numeşte ”laboratorul formal” al esteticului: artă, literatură, ci împotriva tuturor lucrurilor, inclusiv a modului ”tradiţional de viaţă”. Spre deosebire de celelalte curente de avangardă, dadaismul nu îşi propune să întemeieze o nouă şcoală, cu un program estetic, aşa cum era de

[3] Victor, Macarie, Dada: Un nume bine căutat, Caietele lui Tristan Tzara, nr.2-4, Editura Vinea, Bucuresti, 2000, p. 111
[4] F. Picabia – *Manifeste cannibale dada*, Bulletin Dada No. 6, 1920, în *Dada, Zurich-Paris, 1916-1922*, p. 213

aşteptat, ci doreşte eliberarea de sub tirania dogmelor: ” *Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile.* (…) *Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei ce sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nici o teorie. Ajunge cu academiile cubiste şi futuriste, laboratoare de idei formale. Arta serveşte la acumulat bani sau la a-i gâdila pe drăguţii burghezi*?”[5]

Prezența constantă a absurdului în programul dadaist este liantul care leagă producțiile literare și artistice ale vremii din zone și colțuri diferite ale lumii, pentru că dimensiunea acestui fenomen nu este limtată nici din punct de vedere artistic, nici din punct de vedere geografic, tentaculele sale se întind în avangarda europeană. Mișcarea dadaistă a fost exportată la Berlin când în Germania încă era război, la Hanovra și Clologne într-o țară distrusă traversată de multe idealuri revoluționare , la Barcelona și New York orașe libere și nu în ultimul rând la Paris după război după care mai cunoște un al doilea ecou prin mediile constructiviste precum ”Bauhaus” Weimar, revistele ” De Stijl”și ”MA” Budapesta-Viena , chiar Olanda sau Tokyo prin Murayama și revista Mavo.

La Berlin mișcarea dadaistă poate fi considerată poate mai mult de natură politică, pentru Richard Huelsenbeck fiind destul de ușor să găsească repede adepți ideilor sale ,materializate în prima manifestare dada de la 12 aprilie 1918 si atingâdu-și punctul culminant în jurul anului 1920 în care același autor publică ”Dada sigt”, ”Deutschland muss untergehen” , ”Enaunt Dada” si ”Almanach Dada”, ultima fiind o culegere de texte din operele a douăzeci de autori dadaiști. Kurt Schwitters , neacceptat de Huelsenbeck însă aprobat de Tzara reconstruiește Dada singur extrăgând silaba *Merz* etalon pentru noua orientare ” Merz urmărește înlăturarea oricărui obstacol pentru a putea forma artistic. Libertatea nu înseamnă licenţă înfrânată ci produs al unei riguroase discipline artistice (…) Un artist trebuie să aibă dreptul, de exemplu să facă un tablou numai asamblând hârtii sugative, dacă ştie să formeze(…) Elementele artei poetice sunt literele , silabele cuvintele , frazele.”[6]Prin aceasta viziune personală dada, Kurt Schwitters creează o mişcare în sine , o ramura a dadaismului lui Tzara .

New Yorkul primeste în 1915 un Marcel Duchamp cunoscut deja prin celebrul *Nud coborând pe trepte* și pe Francis Picabia care reuşeşte aici să realizeze operele ”mecanice” ce vor fi mai apoi transpuse în opera sa poetică. **391** este revista condusă de Picabia , care s-a îngrijit ca fiecare text să fie însoţit de un relief propriu, acesteia adaugându-se și unica *New York Dada* în colaborare cu Man Ray .

Prezența constantă a absurdului în programul dadaist este liantul care leagă producțiile literare și artistice ale vremii din zone și colțuri diferite ale lumii, pentru că dimensiunea acestui fenomen nu este limtată nici din punct de vedere artistic, nici din punct de vedere geografic, tentaculele sale se întind în avangarda europeană.

La Paris, după finalul războiului se întâlnesc o serie de artiști sub mâna cărora fenomnul va cunoaște o foarte mare expansiune, apărând revistele *Cannibale, Dadaphone, Proverbe, Projecteur, Le Philhaou-Thibaou, Dadaglobe.* Mișcarea dadaistă a fost exportată la Berlin când în Germania încă era război, la Hanovra și Clologne într-o țară distrusă traversată de multe idealuri revoluționare, la Barcelona și New York orașe libere și nu în ultimul rând la Paris după război un al doilea ecou prin mediile constructiviste precum ”Bauhaus” Weimar,

[5] Tristan Tzara Op.citate
[6] Marc Dacy, apud Kurt Schwitters ,Dada revolta artei, Editura Univers , în traducere de Irinel Antoniu, seria III, vol. III, p. 47

revistele ” De Stijl”și ”MA” Budapesta-Viena , chiar Olanda sau Tokyo prin Murayama și revista Mavo.

La Berlin mișcarea dadaistă poate fi considerată poate mai mult de natură politică, pentru Richard Huelsenbeck fiind destul de ușor să găsească repede adepți ideilor sale, materializate în prima manifestare dada de la 12 aprilie 1918 și atingâdu-și punctul culminant în jurul anului 1920 în care același autor publică ”Dada sigt”, ”Deutschland muss untergehen” , ”Enaunt Dada” si ”Almanach Dada”, ultima fiind o culegere de texte din operele a douăzeci de autori dadaiști. Kurt Schwitters, neacceptat de Huelsenbeck însă aprobat de Tzara reconstruiește Dada singur extrăgând silaba *Merz* etalon pentru noua orientare ” Merz urmăreşte înlăturarea oricărui obstacol pentru a putea forma artistic. Libertatea nu înseamnă licenţă înfrânată ci produs al unei riguroase discipline artistice (…) Un artist trebuie să aibă dreptul, de exemplu să facă un tablou numai asamblând hârtii sugative, dacă ştie să formeze(…) Elementele artei poetice sunt literele , silabele cuvintele , frazele.”[7] Prin aceasta viziune personală dada, Kurt Schwitters creează o mişcare în sine, o ramură a dadaismului lui Tzara. New Yorkul primește în 1915 un Marcel Duchamp cunoscut deja prin celebrul *Nud coborând pe trepte* și pe Francis Picabia care reuşeşte aici să realizeze operele ”mecanice” ce vor fi mai apoi transpuse în opera sa poetică.

Mai târziu vehemența și radicalismul tânărului Tzara se temperează și într-un interviu acordat lui Georges Charbonnier autorul în cauză mărturiseşte ”Dada s-a născut din căutarea unui absolut moral .Ceea ce nu înseamnă că în centrul preocupărilor sale nu a fost omul, în deplinătatea expresiei sale.” Toata această negare era deseori pusă sub semnul umorului mai mult decât sub cel al dramaticului dar ascunzându-se în spatele acestuia pentru că literatura spune tot autorul ”este o activitate dacă nu neglijabilă, cel puţin insuficientă pentru a înlocui manifestările vieţii”. Cum ”manifestările vietii” din acea perioadă în artă, în societate şi cultură erau deja nihiliste autorul găseşte prin aceasta un mod de a se revolta .

Însă nu doar tiraniei formei i se adresează dada, ci este o luptă dusă și împotriva sensului, pentru că el contestă chiar principiul realităţii, ba mai mult doreşte căutarea armoniei celulei interne. Negarea principiului realităţii, adică efortul spiritului pentru a ordona lucrurile după mintea sau inima umană ne trimite cu gândul la nebunie, o nebunie când nostalgica, când îndrăcită pendulând conştient între mască şi mesaj provocând umorul. Cu o imaginaţie fără limite, dada aduce în planul artistic interjecţii, onomatopee, care sunt o imitaţie – exorcistă a maşinilor industriale, sociale şi de război anulând umanul.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie

1. Jean Arp , Dadalaand, tradus în engleză de Ralph Manheim , Wittenborn, Schultz Inc, New York, 1948
2. Tristan, Tzara, Şapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ, 1925-1930, Editura Univers, Bucureşti, 1996
3. Victor, Macarie, Dada: Un nume bine căutat, Caietele lui Tristan Tzara, nr.2-4, Editura Vinea, Bucuresti, 2000
4. F. Picabia – *Manifeste cannibale dada*, Bulletin Dada No. 6, 1920, în *Dada, Zurich-Paris, 1916-1922*

[7] Marc Dacy, apud Kurt Schwitters ,Dada revolta artei, Editura Univers , în traducere de Irinel Antoniu, seria III, vol. III, p. 47

5. Marc Dacy, apud Kurt Schwitters ,Dada revolta artei, Editura Univers , în traducere de Irinel Antoniu, seria III, vol. III

DIE TROMMEL ALS EINE NABELSCHNUR IM ROMAN DIE BLECHTROMMEL *VON GÜNTER GRASS*

Monica Buşoiu, PhD Candidate, Faculty of Letters, University of Oradea

Abstract: The idea of a drum-narrator appears in Heinrich Heine's Ideen. Das Buch Le Grand, in which a French drum major tells a German boy the heroic stories about Napoleon and the changes to come in the history of humanity. By beating the drum, the barrier of language is surpassed, the communication of the two protagonists being established in the rhythm of the instrument, which becomes a vector of communication.

More complex significations receives the drum in the novel The Tin Drum by Günter Grass. Beside the role of a story-teller it becomes a witness of the personal and collective history, the trustful repository of Oskar Matzerath's memory, which, like an umbilical cord, nourishes Oskar's story with memories of the past. It nourishes also the consciousness of the people around him, influencing them in a positive or a negative manner. Oskar's tin drum is the vivid link between his past and present and between unconsciousness and consciousness.

Keywords: birth, consciousness, drum, umbilical cord, unconsciousness.

Volker Neuhaus meint, dass:

Immer wieder sind Versuche unternommen worden, etwa Oskars Trommel über das hinaus, was ihr in Oskars Erzählung nach und nach an Bedeutung zuwächst, symbolisch zu deuten und sie so in eine angeblich 'gemeinte Wirklichkeit' zu übersetzen (…). Die Schwierigkeiten verstärken sich noch, wenn die Dinge nicht statisch, sondern dynamisch sind, sich weiterentwickeln, wie Oskars Trommel, Amsels Scheuchen, Schnecke und Zweifel im *Tagebuch.* Dies aber ist gerade das wesentliche Charakteristikum der meisten Werke von Grass.[1]

Im Günter Grass' Roman erfüllt die Trommel in erster Reihe die Funktion des Erzählers. Die Idee des erzählenden Trommlers ist nicht neu. Sie stammt von Heinrich Heine. Dem Schriftsteller des Jungen Deutschlands erschien im Jahre 1827 im zweiten Band der *Reisebilder,* die Schrift *Ideen. Das Buch Le Grand*. In epistolarer Form geschrieben, berichtet der Erzähler einer „Madame", wie sich das Leben in seiner Heimatstadt, Düsseldorf, in der Zeit der napoleonischen Kriege verändert hatte. Er hat als Schüler die Besatzung von den französischen Truppen erlebt und er beschreibt, unter anderem, wie er Französisch gelernt hat, nicht von dem emigrierten französischen Professor, sondern von einem Tambour, der bei ihnen längere Zeit quartiert hat. Der Tambour hieß Le Grand, „…war eine kleine, bewegliche Figur mit einem fürchterlichen, schwarzen Schnurrbart, worunter sich die roten Lippen trotzig hervorbäumten, während die feurigen Augen hin und her schlossen."[2] Der Erzähler berichtet mit Dankbarkeit über ihn, der „wie ein Teufel aussah, und doch von Herzen so engelgut war,

[1] Volker Neuhaus*, Günter Grass, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage*, Verlag J. B. Metzler, 2010, Stuttgart, S. 39.
[2] Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand*, S. 47

und so ganz vorzüglich trommelte."[3] Der Tambour sprach nicht Deutsch, doch konnte er sich sehr gut mit Hilfe seiner Trommel ausdrücken. Das Wort „liberté" vermitteilte er dem Burschen durch das Trommeln der Marseiller Marsch, das Wort „egalité" mit Hilfe eines anderen Liedes, usw. Der Bursche verstand sofort, nicht die Sprache, sondern der Geist der Sprache, „und diesen lernt man am Besten durch Trommeln."[4]

Das Trommeln wird in dieser Erzählung, und später in dem Roman *Die Blechtrommel*, von Günter Grass, ein wichtiger Vektor der Kommunikation, besser gesagt, der Metakommunikation. Die Sprache bekommt eine wenig wichtigere Rolle und die Hauptrolle der Kommunikation ist von dem Trommeln übernommen. Die Sprache ist oft begrenzt, oft ist sie Ursprung der Missverständnisse. Die Trommel wird der Träger des Geistes der Sprache und ist immer gut verständlich. Bei Heine ist die Trommel der Liant zwischen zwei Menschen verschiedener Muttersprachen, der eine, ein Kind aus Deutschland, der andere, ein Erwachsener aus Frankreich, und noch ein Eroberer, ein Feind, dazu. Und doch verstehen sich die Beiden, weil sie gemeinsam die universelle Sprache der Musik sprechen. Ihre Herzen schlagen in dem einen Rhythmus, von der Trommel aufgezwungen, der Rhythmus der napoleonischen Märsche. Monsieur Le Grand trommelt dem Jungen die neuen geschichtliche Ereignisse Europas vor. Die Trommel aus Heines Erzählung erwähnt den Geist der Zeit am Anfang des XIX. Jahrhunderts, als die Völker Europas mit vielen Erwartungen an Napoleons Frankreich blickten. Die Französische Revolution war damals der Anfang einer Reihe von wichtigen Veränderungen, die in Europa und in der Welt stattfanden. In der Zeit war Napoleon in den Augen der Deutschen der Repräsentant der Französischen Revolution und der Vernichter der alten Feudalordnung.

Die neuen Rhythmen der Geschichte, getrommelt von dem Tambour, beeindrucken sofort den Jungen. Sie lauten hoffnungsvoll in den Ohren des deutschen Burschen aus Düsseldorf, ein Bursche der viel Acht für den französischen Kaiser hatte, und ihm zuehren, sehr leicht das Trommeln lernte: „Ist nun das Trommeln ein angeborenes Talent, oder hab ich es frühzeitig ausgebildet, genug, es liegt mir in den Gliedern, in Händen und Füssen, und äußert sich oft unwillkürlich."[5]

Die Trommel des Tambours Le Grand ist ein Kommunikationsmittel, aber auch ein Verbindungselement zwischen zwei Kulturen. Sie erzählt die Heldentaten der französischen Armee, die den Wind der sozial-ökonomischen Fortschritte in ihren Märschen quer durch Europa, mit sich brachte.

Die Trommel behält ihre Rolle als Erzähler in Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*. Oskar Matzerath, die Zentralfigur des Romans blickt zurück in die Zeit, während er sich in einer Heil- und Pflegeanstalt befindet, wo er seine Lebensgeschichte schreibt und diese seinem Pfleger, Bruno vorliest. Schon auf der ersten Seite des Werkes ist der Leser in einer von Ambiguität beherrschten Narration eingeleitet. Von Anfang an wissen wir, gleich aus Oskars Gestehung, dass er ein unzuverlässiger Erzähler ist, teilweise, weil er lügt: „Der Gute scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotenbilde"[6] und teilweise weil ihn sein Gedächtnis manchmal im Stich lässt. Der Erzähler ist von Anfang an unzuverlässig, so wie auch die Perzeption der Realität ist. Dieter Stolz ist der Meinung dass:

Das akute Krisenbewusstsein des Erzählers, (…) ist nur das äußere Zeichen dafür, dass die Welt(geschichte) keinen erkennbaren Sinn hinter sich hat, die als heillos zersplittert

[3] Ebd.
[4] Ebd., S. 52
[5] Ebd., S. 53
[6] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München, S. 9.

erfahrene Wirklichkeit insgesamt fragwürdig geworden und damit naiv realistisch erzählend nicht mehr adäquat zu vermitteln ist.[7]

Zum Glück hat Oskar seine Blechtrommel dabei, die er mit Erlaubnis der Anstalt täglich drei, vier Stunden sprechen lassen darf, sodass er Dank seinem Blech, ein reicher Mensch, „mit nachweislichen Grosseltern"[8] ist, weil die Trommel auch über langvergangene Zeiten, aus der Jugend seiner Grosseltern zu berichten kann. Als er sich der Genauigkeit seiner Erinnerungen unsicher ist, fragt Oskar seine Trommel, die alles besser weiß als er: „Ich habe heute einen langen Vormittag zertrommelt, habe meiner Trommel fragen gestellt, wollte wissen, ob die Glühbirnen in unserem Schlafzimmer vierzig oder sechzig Watt zählten."[9]

Die Trommel ist also ein zuverlässiger Zeuge der früheren Vergangenheit, eine Stimme, die Ereignisse aus dem Leben seiner Vorfahren hervorbringt. Sie ist nicht nur ein einfacher Erzähler, so wie in Heines Werk, sondern auch der Liant zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Durch sie bleibt Oskar in Verbindung mit seinen Uhrahnen und mit dem Gedächtnis der Geschichte, weil sie die Rolle eines Triebriemens spielt. Durch sie kommen die Informationen aus der Vergangenheit hervor. Man könnte auch sagen, dass sie die Funktion einer Nabelschnur hat, weil sie die Gegenwart mit den Ereignissen der Vergangenheit „ernährt". Die Gegenwart existiert auf Kosten der Vergangenheit, von ihr ernährt.

In der Szene in der Oskar seine eigene Geburt beschreibt, sagt er, dass als er das Licht dieser Welt entdeckte, war seine „geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen"[10] und sein Hören recht hell, so dass er die Geräusche und Gespräche die ringsherum ihn stattfanden, hören konnte. Sein Vater versprach ihm das Übernehmen des Familiengeschäfts und seine Mutter versprach ihm am dritten Geburtstag eine Blechtrommel. Während seine Eltern ihre Diskussionen weiter führten, lauschte der Neugeborene das Flattern eines mittelgroßen, haarigen Nachtfalters, der ringsherum der Glühbirnen flog. Oskar war nicht in dessen Lichter- und Schattenspiel interessiert, sondern in sein Flattern, die er es mit dem Trommeln assozierte. „Der Falter trommelte."[11] Oskar gesteht, dass der Nachtfalter sein erster Meister im Trommeln war. Das kleine Insekt weiß auch alles über die Welt Bescheid, so wie der kleine Oskar es weiß und er schnattert, als ob er es eilig hätte „sein Wissen loszuwerden"[12], als ob er seines kurzen Lebens bewusst sei. Oskar ist tief von dem Falter beeindruckt, fühlt Empathie mit ihm. Er findet seine Eltern gar uninteressant und fühlt sich neben ihnen „einsam und unverstanden."[13], so dass er sich mit dem Nachtfalter identifiziert, der mit seinem Flattern an den Glühbirnen Oskars Leben prophezeit. Nicht nur das Trommeln, sondern auch das zerbrochene Glas wird sein Leben begleiten. Oskar entscheidet in dem Augenblick den Falter nachzuahmen und sein weiteres Leben mit dem Trommeln verbringen. Der Nachtfalter und nicht das Horoskop hat ihm sein Schicksal bestimmt. Oskar hätte gern zurück in der „embryonalen Kopflage"[14] gekrochen, doch die Perspektive eine Blechtrommel zu besitzen und gleich dem Falter zu trommeln, hat ihn daran gehindert, diesen Wunsch auszudrücken. Außerdem war es schon zu spät, weil er schon inzwischen abgenabelt wurde.

[7] Dieter Stolz, *Günter Grass zur Einführung*, Junius Verlag, 1999, Hamburg, S. 128.
[8] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München, S. 23.
[9] Ebd. S. 51.
[10] Ebd. S. 52.
[11] Ebd. S. 53.
[12] Ebd.
[13] Ebd. S. 54.
[14] Ebd. S. 55.

Die Assoziation zwischen dem Schnattern/ Trommeln des Falters und der Abnabelung Oskars ist nicht zufällig. Die Funktion der Nabelschnur, zu ernähren und das Leben zu besorgen, ist in Oskars Leben von der Trommel übernommen. Die Nabelschnur verbindet im Mutterleib die Gebärmutter und das Embryo. Die Trommel ist eine Nabelschnur in Oskars Leben. Nicht nur dass sie die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet, aber sie bringt aus den Tiefen von Oskars Gedächtnis seine Erinnerungen hervor. Durch sie trommelt Oskar sein Wissen vor, so wie der Nachtfalter es tut. Die Trommel ist ein Vermittler zwischen Oskars Unbewusstsein und seinem Bewusstsein.

Die Gebärmutter ist das Unbewusste, das Ungeschaffene, und das Embryo, in diesem Fall, ist das Bewusstsein Oskars. Die Trommel ist ein lebendiger Organismus, der Gefühle und Gedanken aus dem Unbewusstsein zu dem Bewusstsein Oskars vermittelt. Die Trommel schlägt rhythmisch, so wie der Pulsus in den Blutadern schlägt. Das Schnattern des Falters hat Oskar an die Geräusche, die er im Leib seiner Mutter bis vor kurzem, gehört hatte, erinnert.

In den meisten Kulturen der Welt ist die Trommel nicht nur ein in den Kriegen benutztes Instrument, sondern auch ein Symbol der Weiblichkeit, assoziiert mit der Grotte, der Höhle, dem Uterus. Die Laute der Trommel spürt man in dem Bauch. („Se poate aşadar spune că, în toate culturile, toba este o cratofanie uraniană, masculina sau htoniană, feminină, fiind în acest ultim caz, asociată cu simbolismul peşterii, al grotei, al uterului: se spune despre sunetul tobei că-l simţi în burtă.”[15])

Die Trommel ist der Speicher von Oskars Erinnerungen, sie weiß alles, manchmal viel mehr als ihr Meister. Der Trommler weiß auch schon alles in der Stunde seiner Geburt und ist gar nicht neugierig darauf, was ihm diese Welt noch anzubieten habe. Sein Wissen ist essentiell, es ist das wichtigste und traurigste Wissen das ein Mensch haben kann, und zwar, es ist die Tatsache, dass das Leben ein Ende hat. Dieses Wissen ist nicht eine Folge von Lebenserfahrungen, sondern etwas, das Oskar mit sich aus der Welt des Ungeborenen bringt. Der Keim des Bewusstseins ist schon vorhanden und besitzt das ganze Wissen, dass ein Mensch in einem Leben besitzen kann. Er will dieses Wissen, gleich dem Falter, schnell wie möglich austrommeln, will ihm loswerden, um dann wieder ins Nichtsein zurückzukehren. Das Trommeln ist die Manifestation seines Wissens. Deshalb hat er die Nostalgie des Nichtseins, deshalb bleibt er eng mit seiner Trommel verbunden, als ein Surrogat der Nabelschnur, als eine Garantie, dass er den Weg zurück ins Paradies wieder finden wird. So wie er es weiter im Roman bekennt, „Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur.”[16] Die Trommel hält ihn zusammen mit dem paradiesischen Zustand des Nichtseins verbunden. Er befindet sich in einem Intervall, zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten, beide mit der Nabelschnur, das heißt, mit der Trommel zusammen verbunden.

Dieter Stolz meint, dass:

Oskar ist und bleibt der gegen seinen Willen ins Geschehen Geworfene. Er ist gezwungen, ein Leben „im Ei“ zu führen, ohne den über den dadurch vorgegebenen Horizont hinaussehen zu können.[17]

Oskar bleibt „im Ei“ weil er unter den „Glühbirnen” der Welt keine Rolle übernehmen will. Jede Handlung verweigert er. So bleibt er wegen dieser Nichthandlung in sich selbst verkrümmert, passiv, wie ein Embryo. „So unbeeinflußbar ich als Embryo nur auf mich

[15] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, 1993, Bucureşti,vol. III, p. 359-360.
[16] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München, S. 229.
[17] Dieter Stolz, *Günter Grass zur Einführung*, Junius Verlag, 1999, Hamburg, S. 134.

gehört und mich im Fruchtwasser spiegelnd geachtet hätte, so kritisch lauschte ich den ersten spontanen Äußerungen der Eltern unter den Glühbirnen."[18] Aus dieser Perspektive betrachtet, ist Oskar noch nicht geboren. Er hatte das „Unglück" gehabt geboren zu werden und will mit dem Sein nichts zu tun haben, sodass er im Ei der Passivität bleibt.

Obwohl er passiv im Leben bleiben will, kann Oskar den Prozeß des Werdens seines Bewusstseins nicht verhindern. Es geschieht ohne seinen Willen. Dieter Stolz meint, dass: „das ewige Sein durch den endlosen Prozeß des Werdens abgelöst [wird]."[19] Dieser „endlose Prozeß" kann auch als Geburt betrachtet werden.

Otto Rank hat in seinem Buch *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychanalyse* gezeigt, dass die seelische Menschheitsentwicklung mit dem Unbewusstsein im engen Zusammenhang steht. Aus dem Unbewusstsein kommt das Bewusstsein hervor. Über diese Geburt hat Erich Neumann in seinem, im Jahre 1949 erschienenen Buch, *Ursprungsgeschichte des Bewusstsein*, geschrieben, dass:

In der ontogenetischen Entwicklung hat das Ich-Bewusstsein des Einzelnen die gleichen archetypischen Stadien zu durchstreiten, welche innerhalb der Menschheit die Entwicklung des Bewusstseins bestimmt haben. (…) Normalerweise werden die archetypischen Stadien störungslos durchlebt, und die Entwicklung des Bewusstseins erfolgt in ihnen ebenso selbstverständlich wie die physische Entwicklung in den Stadien der körperlichen Reifung.[20]

So wie seine Kollegen und Vorgänger in dem Bereich der Psychanalyse, beginnend mit Freud, hat Neumann, als Ausgangspunkt und Argumentation für das Aufbauen seiner Theorie, die Mythologie gewählt. Die Frage über den Ursprung des Bewusstseins ist synonym mit der Frage über den Ursprung des Universums. Diese Frage hat der Urmensch, ganz gleich auf welchem Teil der Erde er gelebt hat, ob es in Europa, Asien, Afrika, oder Amerika war, verschiedensweise geantwortet, von den Mythen der Kreation, bis zu der Kosmogonie. Die Antworten der Mythologie waren Symbole, die man später in den Repräsentationen der verschiedenen Gottheiten findet. Als Symbol der Urwelt am häufigsten findet man den Kreis oder die Sphäre, oder das primordiale Ei, das Kern aller Ursprünge, aus dem dann die Welt, das Universum entsteht. In diesem Kern ist alles vorhanden, alles, was man nach der Kreation im Universum findet, ohne eine Differenzierung zu haben. Die Materie ist gemischt: Wasser mit Erde und Himmel, Licht mit Dunkel, Wärme mit Kälte, usw. Es ist ein Zustand, in dem es auch keine Dimensionen der Zeit oder des Raumes gibt. Es herrscht Chaos, bis plötzlich etwas Dramatisches passiert und der Wille eines Gottes das Ganze organisiert und das Universum entsteht.

Erich Neumann macht eine Analogie zwischen den kosmogonischen Mythen und die Geburt des Bewusstseins aus dem Unbewusstsein. Er meint, dass das Unbewusste undifferenziert ist, similär dem Zustand vor der Entstehung des Weltalls. Es hat keinen Beginn und kein Ende und es enthält alles, was man dann nachher im Bewusstsein wiederfindet. Als Symbol für diesen Zustand hat Neumann den Uroboros vorgeschlagen, eine Schlange, die sich aus ihr selbst ernährt und zugleich sich selbst vernichtet, indem sie sich den eigenen Schwanz isst. Das heißt, dass das Unbewusstsein sich selbst genügend ist, Autonomie hat und dass es sein eigener Ursprung ist. Leben und Tod sind zugleich vorhanden und die eigene Regenerierung findet ständig statt. Im kollektiven Unbewussten lebt schon der Keim

[18] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München, S. 52.
[19] Dieter Stolz, *Günter Grass zur Einführung*, Junius Verlag, 1999, Hamburg, S. 130.
[20] Ebd, S. 4.

des zukünftigen Bewusstseins. Der Keim ist die ursprüngliche Form des zukünftigen Ich. Er lebt ins Unbewusste wie im Paradies. Es ist ihm warm und gut, er wird ernährt, er hat gar keine Verantwortungen, keine existentielle Fragen, er schwimmt glücklich im dunklen Ozean des Nichtseins. Diese Lage ist gleich der Lage des Kosmos vor der Entstehung des Universums. Es herrscht Chaos und Ambiguität, Dunkel und Licht, Höhen und Tiefen, es gibt keine moralischen Prinzipien, alles ist erlaubt, alles wird verzeiht. Wie gesagt, der Keim des späteren Ich befindet sich aber dort, irgendwo im Unbewussten und nach der Geburt wird sich das von jetzt an ins Licht tretende Ich, immer nach dem Urzustand des Nichtseins erinnern und es wird lange Zeit noch die Nostalgie nach dem Nichtsein haben.

Die Analogie mit dem embryonalen Leben des menschlichen Wesens ist sehr deutlich. Der Foetus lebt im Mutterleib beschützt, so wie das Bewusstsein im Unbewussten lebt. Nach Neumann, befinden sich in der embryonalen Phase Leben und Psyche zusammen. Nicht nur dass sie geschützt und ernährt sind, aber sie haben auch keine Unannehmlichkeiten. Ein wahres Paradies, das aber, leider, mit der Geburt, zu Ende kommt.

Wir sprechen von zwei Arten von Geburt: die eine, konkrete, physische Geburt eines neuen Menschen, die andere, Abstrakte, die Geburt des Bewussten aus dem Unbewussten. Die physische Geburt geschieht nur einmal und ist traumatisch, sowohl im physischen, als auch im psychischen Sinne, so wie es Otto Rank beschrieben hat. Das Neugeborene kommt aus einer Welt voller Angenehmheiten herein in eine ambivalente Welt, wo Leid und Freude zugleich vorhanden sind. Dieses Trauma ist, nach Rank, der Ursprung aller anderen Ängste mit der sich der Mensch dann im Laufe des Lebens konfrontiert und deswegen versucht er es immer wieder zu überwinden. Die zweite, abstrakte, Geburt findet nicht nur das eine Mal, sondern ständig statt. Das Bewusstsein entwickelt sich und „ernährt" sich aus dem Unbewusstsein. Dort, in den dunkeln, tiefen Höhlen des Unbewusstseins befindet sich der Ursprung des Bewusstseins. So wie das Neugeborene noch eine Zeitlang von seiner Mutter abhängig bleibt, so ist auch das Bewusstsein abhängig von dem Unbewusstsein, und die Beiden sind undifferenziert, bis zu dem Entstehen der Selbst-Identität. Ein Individuum zu werden ist ein schmerzhafter Prozess. Dieses Werden kann man auch als Geburt betrachten. Und so wie die physische Geburt sowohl als ein physisches, aber als auch ein psychisches Trauma betrachtet wird, kann man auch die Geburt des Bewusstseins aus dem Unbewussten als Trauma betrachten. Man wird in die Welt der Realität geschickt, eine Realität voller Gefahren und Unangenehmenheiten. Das Werden des Bewusstseins, des Ich, bedeutet die Trennung von dem Unbewussten. Es bedeutet die Verbannung aus dem Paradies. Das Ich wird von dem kollektiven Unbewusstsein differenziert. Das heißt, dass es sich von nun an in der schwierigen Lage befindet, Verhältnisse mit der Außenwelt und mit der eigenen Psyche anzuknüpfen. Diese Aufgabe ist nicht immer leicht und es ist kein Wunder, dass das Individuum immer wieder den Wunsch hat, in das Stadium des Uroboros zurückzukehren. Neumann meint, dass dieser ein normaler Wunsch des Menschen und keine Fixation ist. Dieser Wunsch wird aber von dem Drang nach dem Bewusstsein ausgeglichen.

So ist es der Fall auch mit unserem Helden, Oskar. Er will sich nicht von dem Mutterleib trennen, er will nicht hinaus ins Licht. Der Keim des Ich ist aber vorhanden und er beschreibt seine eigene leibliche Geburt, als wäre er schon auf der Welt gewesen. Oskars Bewusstsein wurde vor Oskars Geburt „geboren" und befindet sich im Laufe des Romans im Prozess der ständigen Geburt. Oskar steht in Verbindung mit dem Unbewusstsein aber auch mit dem Bewusstsein. Er befindet sich zwischen den Beiden und verbindet sie durch die Trommel-Nabelschnur. Dieter Stolz meint, dass: „Der mythische Kosmos hört auf zu existieren, das geschichtliche Chaos beginnt, das tragikomische Drama nimmt seinen absurden Lauf."[21]

[21] Dieter Stolz, *Günter Grass zur Einführung*, Junius Verlag, 1999, Hamburg, S. 62.

Oskar rebelliert gegen das Leben in dieser Welt und diese Rebellion drückt er in seinem Trommeln aus. Er trommelt seine Verzweiflung, dass man ihn, ohne seine Einwilligung, in die Welt hinausgeworfen hat. In eine Welt, über die er schon vor seiner Geburt Bescheid weiß, dass es eine absurde ist. Man ist geboren, um zu sterben.

Der Trommler bringt auch ein bisschen Chaos in seine Umgebung herein. Er ruft durch sein Trommeln das Gute oder das Böse in das Benehmen seiner Mitmenschen hervor. Er bringt ihnen das Gute oder das Böse aus den Tiefen des Unbewusstseins hinauf in das Bewusste. Man könnte sagen, dass, aus dieser Hinsicht, Oskar, mit seiner Trommel, die Rolle einer Hebamme spielt. Er hilft mit seiner Trommel bei der Geburt besonderer Gefühle in den Herzen seiner Zeitgenossen, gleich ob es gute Gefühle sind, wenn er als Jazzmusiker sein Publikum beeindruckt oder schlechte Gefühle sind, wenn er sich schelmig benimmt. Oskar ist sich dieser Fähigkeit bewusst. Er definiert sich selbst mit den folgenden Worten: „(…) war Oskar ein kleiner, das Chaos harmonisierender, die Vernunft in Rauschzustände versetzender Halbgott.“[22]

Bibliographie

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Vol. I, II, III*, Editura Artemis, 1993, Bucureşti.

Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München.

Magheru, Paul, Igna Alexandra Denisa, Radu Delia, Sala Dana, *Tratat de literatură universală şi comparată, Vol. IV. Romantismul. Intertextualităţi europene*, Editura Universităţii, 2010, Oradea

Martini, Fritz, *Geschichte der deutschen Literatur*, Alfred Kröner Verlag, 1968, Stuttgart.

Neuhaus, Volker, Günter Grass, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J. B. Metzler, 2010, Stuttgart.

Sorensen, Bengt, Algot, *Geschichte der deutschen Literatur* Band II, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Verlag C. H. Beck, 1997, München.

Stolz, Dieter, *Günter Grass zur Einführung*, Junius Verlag, 1999, Hamburg.

Trappen, Stefan, *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 96. Band, Heft 1, 2002, Heidelberg.

Online Bücher :

Analytical Psychology, edited by Gerhard Adler, Tavistock Publications, London, first edited in 1961 http://books.google.hu/books?id=uHk9AAAAIAAJ&pg=PA29&lpg=PA29&dq=geburtssymbol&source=bl&ots=qhB9CZ6-LZ&sig=UZEYgZfbBzx1p0fYjcZLZzJkthk&hl=hu&sa=X&ei=D7kLUP74M4nK0QXbxsTCCg&ved=0CFQQ6AEwBDgo#v=onepage&q=geburtssymbol&f=false Zuletzt aufgerufen am 22.07.2012.

Heine, Heinrich, *Ideen. Das Buch Le Grand*

http://gutenberg.spiegel.de/buch/386/1 Zuletzt aufgerufen am 15. 06. 2013.

Neumann, Erich, *The Origins and History of Consciousness*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995

[22] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, München, S. 423.

http://www.amazon.de/Ursprungsgeschichte-Bewusstseins-Erich-Neumann/dp/3530421855 Zuletzt aufgerufen am 10. 09. 2012.

Rank, Otto, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, 1924, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien

http://archive.org/stream/DasTraumaDerGeburtUndSeineBedeutungFrDiePsychoanalyse/Ipb_14_rank_1924_trauma_derGeburt#page/n0/mode/2u Zuletzt aufgerufen am 9. Sept. 2012.

Online Quellen:

http://www.theologie-vision.eu/bewusst/neumann1.htm. Zuletzt aufgerufen am 9. 09. 2012

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/press-ty.html.Zuletzt aufgerufen am 17. 06. 2013.

MATERIAL ETHICS OF RELIGIOUS DIVERSITY IN YANN MARTEL'S LIFE OF PI

Dragoş Osoianu, PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper aims to establish an onto-epistemological connection between the realm of animals and the realm of human beings within the context of the narrative discourse of the novel Life of Pi. The binary and essential oppositions between reason and imagination, atheism and religion, human and non-human, subject and object, culture and nature are deconstructed in order to reveal a unity of homogeneous dichotomies. The concept of Material Ecocriticism is applied to this work with the goal to highlight the fact that the ethical energies of "doing" are pragmatically and semantically situated between the ontology of "being" and the epistemology of "knowing". These shallow contraries ought to be comprehended through and within the larger context of immanence in which all beings and objects share the same existential substance and in which they are axiologically equal. Thus, the human and societal agencies encounter the agentive forces of Nature, which partially reshape and renegotiate the cultural discourse. The main character, Pi, represents the cosmopolitan thinker in terms of his multicultural and religious background. Through the agency of imagination, he unifies the plane of immanence with the mythical and religious state of the unconscious, and the ecology of society with the forces of animals and Nature.

Keyeords: Material Ecocriticism, immanence, agency, religion, Life of Pi.

Introduction

The novel *Life of Pi* displays a cultural journey towards a spiritual fulfilment, the action gravitating around the main character, Piscine Molitor Patel. Etymologically and semantically thinking, the word "culture", with its Latin origins, means "to nurture', "to cultivate", "to grow", "to eat", "to educate", "to worship", "to inhabit". From a material-ecocritical point of view, the cultural domain shares its semantics both with the ecology of civilization and with the ecology of the environment, due to the fact that the human being cultivates one's soul through education and the space of dwelling through physical work. The "neo-materialist renaissance" (Iovino; Oppermann "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity" 75) paradigm sublimates the linguistic-structuralist approach, by which reality is a linguistic construct, and the postmodern-poststructuralist view, by which the same reality is socially constructed. In cognitive terms, it rejects the dualities of mind and body, culture and nature, psyche and reality, knowing and being, discursive and material, human and animal, reason and imagination. Herewith, the generic culture does not constitute a departure from the natural environment, but a continuance from and towards its ancestral wild cognate.

In the light of this relationship between civilization and wilderness, another distinction ought to be made between specific and alien cultures and religions, in this manner, three steps of integrating cultural-theological alterity into the original religious space being defining for Pi. The first is the multicultural aspect, which comprises distinct cultural groups with equal social status; they exchange societal behaviors and features, but the final integration is shallow. The second consists in the cross-cultural aspect, in which there is an obvious

intentionality to break boundaries by sharing related characteristics; the interrelatedness and the openness in building a new community take place, at the same time, with preserving the difference and alterity. The third step coincides with the inter-cultural aspect, by which mutuality, acceptance, diversity, learning from each other and deep integration are axiologically and pragmatically encouraged; here, reshaping the boundaries and renegotiating the hierarchies of power represent something essential.

The last step is never taken by the main character, his "geographical" state being located at the threshold between "multi" and "cross" aspects. There can be observed a supposed multicultural amalgam of narrators, characters, events, cities, nationalities and religions. Hence, the author has Spanish-Canadian origins and has lived in USA, Canada, France, Costa Rica; the novel's plot takes place in postcolonial times, when the period of "The Emergency" coincides with post-British and national feeling of new-born identity; the town of Pondicherry displays increased Indian, British and French diversity; Pi has a nomadic and fluid multicultural personality, by accepting various nationalities (French, Mexican, Japanese, Chinese, Canadian, Indian) and religions or philosophical systems (Hindu, Catholic-Christian, Islam, Judaism, Agnosticism, Atheism, Zoology, Rationalism).

"**One Nation in the Sky"**

In this cosmopolitan, "classless community' and "libertarian society" (Bookchin 3), however, hierarchies of power between the human and the animal realms, between different nationalities and ethnicities, and between various system of belief are continuously reshaped. The human beings have exported their inner hierarchies to the environment for further exerting their will to dominate, because "the very domination of nature by man stems from the very real domination of human by human" (65). A natural and, at the same time, a societal law merges the domain of religion with the domain of wilderness: "I know zoos are no longer in people's good graces. Religion faces the same problem. Certain illusions about freedom plague them both" (Martel 19). The wild animals are thought to be free outside the cages, but the so-called freedom of natural environment faces multiple menaces, such as the fittest or the strongest principle of survival, hunger, thirst, unpredictable weather conditions.

The animal freedom works as a metaphor for people's religious believes, especially for those who are free of any system of thinking, like agnostics. The social structures shape the individual minds and hearts, but, at the same time, there is an idiosyncratic freedom of choosing and imagining a real, fictional or religious system, and this choice influences the general societal behavior. The agnostic, with one's "dry, yeastless factuality" (61), does not have the seminal yeast of imagination, the essential tool for encapsulating, in the same material world, the human mind and the religious ideal, the objective reality and the imaginative-subjective world, the human flaws and the virtue of love. Religion and fiction are both parts of the imaginative process, which requires horizontal and immanent faith on the part of the listener or believer; *Life of Pi* is "a story that will make you believe in God" (X). On the contrary, the atheist is to be admired because, as opposed to the agnostic, he or she has a conviction that something or someone does not exist. In this manner, the atheist has, at least, the possibility to believe, even though nothingness lacks the consistency of the reality; looking deeper, one can notice the fact that this scarcity of reality resembles both with the inconsistency of imagination and with the Hindu immersion into the mystic nothingness.

As having noticed, the plot and the major conflicts revolve around Pi, whose father became a secular humanist and whose mother mildly preserved the ancient faith in millions of deities and gods: "I have been a Hindu all my life. With its notions in mind I see my place in the universe. But we should not cling! A plague upon fundamentalists and liberalists1" (49).

The family represents the origin point from which one's identity is structured in terms of cultural and religious tenets. Being a socially constructed Hindu, acknowledging, in this way, his locus in the vast universal ecology, the main character also displays personal freedom, by which he rejects the overwhelming power of blind faith. Keeping a reasonable equilibrium between the ethical karma, related to the intentional and teleological causalities of deeds, and the Dharmic Rta, related to the universal logos of Cosmos, the cultural-religious-natural opposition might be bridged. The cycle of birth and rebirth is imagined as a temple, "a sacred cosmic womb, a place where everything is born" (49)

This sense of belonging to a specific religious place is connected to the feeling of home: "I owe to Hinduism the original landscape of my religious imagination…holy mountains and deep seas where gods, saints, villains and ordinary people rub their shoulders, and, in doing so, define who and why we are" (48). The universal womb or the native land represents the sacrosanct locus of transcendent imagination and platonic religion, the place in which the demarcation between here and there, shallow and deep, ordinary and saint, evil and good are overcome. All persons, objects, phenomena and places are fragmented parts, yet consubstantial, of the same material reality, sharing a communion between identity and alterity, and between cause, effect and scope. The contiguity of higher realms of existence to the concrete and material subsistence is mirrored by the Trimurti deity Vishnu, the Preserver, and his incarnated avatar, Krishna (52-3). Situated between Brahma the Creator and Shiva the Destroyer, this god has a rhizomatic role in the universe and he "has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo" (Deleuze, Guattari 25).

Described as a deity related to the color blue and clouds full of water, Vishnu hypostatizes himself in the form of the ocean. "The sea, as a pulsating nonhuman agent, functions as a vital force" ("Models of Narrativity" 81). Pi's ethic, fictional and religious imagination takes shape in order to from a cultural and theological influence on the environment; conversely, the sacred nature carries out an agentive force over the human discourse and behavior, especially in the moments of existential angst. This is the time of religious awaking, when the fragments of truth, both of created environment and nature, are reunited, when the ascetic and mystical powers of the human being are revitalized in order to sublimate the immediate reality, when the sadhu reminds oneself that the inner atman coincides with the ubiquitous Brahman. The former represents the personal soul, who tries to deliver oneself from this elusory world, whereas the latter represents the supreme reality, who (which) is here, there, within and beyond at once. It is interesting to highlight the fact that the nothingness of the material reality is its true nature, and the ultimate deity only transcends the immediate possibility of comprehension, but One's existence is intrinsically linked to this world; thus, the immanent materiality comprises both "transcendent" beings and "inferior" creatures.

This transcendence within immanence, of course with a subtle paradigmatic shift, is theologically translated into Christian tenets by the same Pi, who sees an evident resemblance of a Hindu temple with a Catholic church, which is full of icons and statues, iconographic symbols of the religious materiality of Christianity. Like any religious system, telling a fictional story needs commitment and faith on the part of the listeners, this conformity having biblical roots; even Christ used parables in order to convey His message: "For we walk by faith, not by sight" (2 Corinthians 5:7); "So then faith cometh by hearing, and hearing by the word of God" (Romans 10:17). On these lines, the conceptual category of faith is not distributed vertically by transcendent revelation, but it has a horizontal and immanent nature, feature that assures the conveying of the spoken reality from one human being to another. In other words, one's imagination is fictionally heard and read in the same plane of existence

and this also constitutes the reason for the power of faith; the story and its telling occur in the same spatial-temporal continuity.

Alongside faith, there is a more important act, namely the virtue of love: "Hold fast the form of sound words, which thou hast heard of me, in faith and love which is in Christ Jesus" (2 Timothy 1:13); "And now abideth faith, hope, charity (love), these three; but the greatest of these is charity (love)" (1 Corinthians 13:13); "For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life" (John 3:16); "He that loveth not knoweth not God; for God is love" (1 John 4:8). There is an affinity between the creation of Man in His image (of personal Logos) and the creation of Nature in the image of logoi. In this sense, we can say that the world is "logically" articulated or ecological created. Because of the fact that the reason of creation is the intra-trinitarian love, which coincides here with logos and power, this "logical" love is pervasive through the entire ecological system. Its manifestations include every possible relation: the love between human beings, between animals, between humans and environment, and even the elemental love, between a plant and its ecosystem or between and an atom with another atom within a molecule. Therefore, this "logic love" constitutes the intrinsic reality, the mesh or the animating force in which and by which all living and non-living entities exist. As Pi says, "Life is so beautiful that death has fallen in love with it, a jealous, possessive love that grabs at what it can' (Martel 6).

There is also an ascending force, of humanity, which is ecstatically (relationally, by exiting energetically the essence) trying to give back the divine love. Doing so, throughout an ascetic and contemplative act, the human beings appropriate liturgically the natural environment, in order to sanctify it and to unite with God, becoming gods. In this manner, Nature is not seen as a tool of exploitation, but an affectionate mode to jointly transcend to God. This ascetic-mystical movement is possible due to the incarnation of Christ, who has become part of this material reality. The agentive forces of Cosmos, having been again hallowed and transfigured by the hypostatic union, have influenced the human religious and cultural discourse in order to better integrate the human being into the larger ecology of Nature. When Pi "met Jesus Christ" (48), He has already been a Man, who experienced the cycle of birth and rebirth and who has recapitulated into His person the divine, the human and nature. Thus, the ethical co-extensive agentive forces between the cultural discourse and the natural text represent realities which cannot be denied.

Another monotheistic religion, which, nevertheless, radicalizes the Christian and Trinitarian discourse of "Domine-Deus" and of the dominion of man over nature, is Islam. The Takbir expression 'Allahu akbar" (81), translated as "God is great", represents the formal short prayer for displaying faith; in other words, as having seen, faith is the means by which a reality from beyond could be comprehended and conveyed as a fictional story. The devotional "Alhamdulillah" consists in "Praise be to Allah, Lord of All Worlds, the Compassionate, the Merciful, Ruler of Judgment Day…This is an outbreak of divinity" (123). This religious mysticism, remotely related to the Islamic-Sufism of "Lataif-e-sitta" and to Hindu "Chakra", canalizes the believer's energies towards extracting the intrinsic signs of Nature, in order to find its divine beauty; conversely, the divine Signifier signals His presence and power through the physical world. The material contingence means that the human being, encouraged by mutual love, can meet one's Creator in this natural order.

The Islamic "oikos", the encounter between God and one's creation, equals to the locus of mosque, which "was truly on open construction, to God and to breeze….Immediately, it felt like a deeply religious contact" (58). Feeling home inside a cultural construction or in Nature represents the same sense of belonging to a consubstantial nature, in which everybody and everything lives and occurs on the same level of existence.

The openness does not allow closed spaces of solitude and essential oppositions between various individuals and objects, in this sense, a continuity of space being epistemologically "constructed". The religious contact is possible through the agency of faith, the believer taking for granted its theological characteristics of "touching" the untouchable through imagination and the touchable through one's physical senses. The animistic breeze has obviously agentive powers, influencing the act of faith, the human discourse, processes of consciousness and unconsciousness. The devotional deepness directly relates to the deep-ecological and ontological threads that we share with the natural environment.

The Sky Is Here

The last Pi's religious bond consists in Judaism, his academic research being related to the cosmogonic vision of Lurianic Kabbalah (3), an esoteric and mystical school of thought, which explained the relationship and also the distinction between the apophatic and a priori Ein Sof, apprehended as God before any spiritual or material creation, and the finite universe, in which all higher or inferior being live. The ship Tzimtzum, which "moved with the slow, massive confidence of a continent" (98), amplifies the previous idea because it semantically extends the Hebrew understanding of the act of creation. By contracting one's infinite light, God allowed space and created light to exist, and, doing so, an empty space of free will could be possible. In this way, the transcendent and ubiquitous deity is simultaneously absent and present, within a post-spatial exile and immanent to the sephirotic energies of creation. Symbolically speaking, the ship represents a metaphor for prohibiting the mono-cultural or the simplified metanarrative of one single religion: "all religions are true" (chapter 23). The myth of flood and of a reborn cultural hero, regardless of the Sumerian-Mesopotamian Gilgamesh, the Puranic-Hindu Mann, warned by the avatar of Vishnu, or the Hebrew-Christian-Islamic Noah, represent, in essence, the same fictional hero, who sacrifices himself in order to deliver humanity from death and to metaphorically marry the realm of the human civilization, with its inner conflictual states of being, to the realm of wilderness, animals and nature, in general.

Following the same theological perspective of inter-religious communion, one can assert that the Hindu religion(s) encourage polytheism and, doing so, there is no problem in accepting the religious connection of the "other"; nevertheless, the monotheistic religions face multiple issues of hierarchies of power and domination, matters that could be shaded to a certain extent. On this line, it is important to emphasize an ancient, post-Sumerian and Semitic deity, called "El", who, in the Canaanite religion, represented the Father of Creation, humanity and all creatures. In the Hebrew tradition," El" remained for a long time and, later, it was translated as "Yahweh", which means "El who is present, who makes himself manifest", "he causes to be", or "Elohim", which means "God", Gods", "powers". The plural shows that the ancient deity of Judaism was conceived as being multiple and living energetically within the created Nature. This biblical name was also taken by the Islamic tradition, with Semitic, Arabic or non-Arabic origins, as "Allah', which means "the God", having almost the same meanings as previously shown.

Concerning Christianity, "Elohim" was recognized as a divine name, Christ used the words "Eli" (Matthew 27:46), but the religious multiplicity has been extended. In One's essence, God is one, but in One's Trinity, God is multiple, existing and energetically manifesting through the agency of three persons. These "faces" or theatrical "masks" represent more than one "prosopon", "persona" or "hypostasis" and fictionally tell a story about the love between deities or between gods and humans. There is one god and multiple culturally and historically constructed manifestations according to the multiplicity of identities, civilizations and cultures: "Why can't I be a Hindu, a Christian and a

Muslim?...One nation in the sky?...Yes. Or none" (Martel 79); "Jesus, Mary, Muhammad and Vishnu, how good to see you, Richard Parker!...Vishnu preserve me, Allah protect me, Christ save me1" (95). Pi's "ecology of mind" (Bateson 1) tries to maintain a "homeostasis" (354) between his multiple religious systems and between the divine, human, cultural, natural and animal realms of consciousness. The divine ought to be embedded into the human domain and the human being embedded into the natural environment, all of them incorporated in the same plane of "pure immanence" (Deleuze, Guattari 282).

This natural equilibrium is acquired through the agency of Pi and his consubstantial foil, Richard Parker through multiple processes of identitary "deterritorialization" and "reterritorialization" (Deleuze, Guattari 63), by which nature is married again to culture and religion: "we need to apprehend the world through interchangeable lenses of the three ecologies: "social ecology", "mental ecology", "environmental ecology" (Guattari 134). Symbolically speaking, from a judicial point of view, his name relates to the word "plaintiff", the person who initiates a lawsuit before a court, meaning that he defies the metanarrative of a single objective truth, God or the perceived reality. Secondly, from a biological point of view, it relates to the osmotic pressure, which enables the liquid equalization of two sides in the cellular processes and it means the homogeneity of the dichotomy reason-culture and imagination-religion-fiction-nature. Thirdly, from a physical point of view, it relates to subatomic particles, which consist in one quark and one antiquark, and it means that, within the same plane of existence, contraries inherently exist, like Pi and his tiger. Fourthly, from a mathematical point of view, it represents the proportion of circumference over diameter of a given circle and it is an irrational number and a universal constant. The meaning is that the constant roundness relates to the unity of nature and its irrationality relates to the lack of fixity, becoming of existence and the co-existing of contrary realities within the same individual; the truth is fragmented and fictionally negotiated.

Thus, Pi tells his story by distancing from himself and from the monadic truth and, doing so, the reader does not fully discriminate which version is true. The effect is intentional and its purpose is to stress the importance of imagination and the importance for not choosing a definite narrative: "Isn't telling about something – using words, English or Japanese – already something of an invention?" (Martel chapter 99). The material imagination represents the human perspective on the material nature, yet both the imagining person and the imagined reality are parts of the same environment; imagination itself becomes immanent and material. The natural environment projects itself as text, becoming an agentive force which influences the human discourse: "The agency of matter, the interplay between the human and the nonhuman in a field of in a field of distributed effectuality and of inbuilt material-discursive dynamics relates to narrativity" ("Models of Narrativity" 79). Nonetheless, the process of anthropomorphism does not mean that the realm of nature and animals is linguistically and culturally conditioned by the human psyche; in fact, it stresses the horizontality of communication in the same plane of existence, an approach which is obviously anti-anthropocentric and biocentric.

In this sense, "the storied matter" (83) unfolds its own meanings and, in the process of becoming a text, displays a textual continuity and communion between the apparently heterogeneous discursive-material fragments of religion, culture, imagination, animals, objects, particles. All subjectivities become part of Pi's "material self" (83) and "the corporeal dimensions human and nonhuman agencies…are inseparable from the very material world within which they intra-act" (84). Hence, Richard Parker and other hybrid animals take shape within the materiality of the same fictional discourse, which is both imaginative and real: "It was not a question of him or me, but of him and me. We were, literally and figuratively, in the same boat". Here, the conjunction "and" coordinates two parts at the same level of

morphological existence in terms of their literal-real and figurative-imaginative materiality; Pi is Richard Parker: "It is the plain truth: without Richard Parker, I wouldn't be alive today to tell you my story" (Martel chapter 57).

This process of becoming other, while remaining the same, is imagined in the novel through the act of cannibalism: "I stabbed him repeatedly…His heart was a struggle…It tasted delicious" (chapter 99). Cannibalism represents an act of consuming identities by subverting and deconstructing the opposition of self-other in order to preserve the former; this act relates to a cross-cultural approach. The void of losing one's identity is filled by the identification with the other and, doing so, the fragmented self is reorganized and reshaped, and the binary opposition between the person who knows and the object of this knowledge is overcome. There is no more a difference between the act of knowing and the act of being. From a religious point of view, "the Word was made flesh, and dwelt among us" (John 1:14), which means that the transcendent "Logos" embedded His "logoi" in this material reality, sharing the same immanent body with all the human and nonhuman beings. The advice "Take, eat; this is my body" (Matthew 26:26) also means that the liturgical and mystical act of cannibalism equals to a "material ethics" ("Models of Narrativity" 85) which" re-elaborates the horizon of human action according to a more complex, plural and interconnected geography of forces and subjects" (86)

Conclusion

Conceiving world as the body of God or as a goddess, the universe and the natural environment are, in this sense, holy and divine This pantheist vision, in which the divine identifies with its creation, is different from the Western panentheist vision, in which God inhabits the world while remaining essentially transcendent. Thus, the transcendence is overcome by the pure plane of immanence, in which the natural system consists equally of gods, human beings and animals, along with the ecologies of plants and mineral elements. An ontic continuity of essence "transcends" the immanence of the world, in this way multiple hierarchies of power being canceled. The polytheistic pantheon ensures, in the same time, rhizomatic connections all over the cybernetic system, multiplicity being a theological condition to resist the radical monotheism. Furthermore, the apparent ascetic vision of the Nature's rejection actually means that the scope is to unite or relate Brahman with atman, Dharma with karma, the universal Self with the individual self. In this way, individual subjectivities can sense the musical logos of Nature, find multiple agencies in it and continuously reborn within a natural environment.

Arguing that the multiplicity of religions has, in essence, the same transcendent God and Pi's various theological thought and feelings share the same epistemological value, the reader ought to disseminate the fragmented fictional reality in order to negotiate the religious space, according to one's subjective construction. There is no "better story" due to the fact that there is essentially one single story, of a boy who has become "more-than-human" (76) within a post-humanist space, where a reconciliation of "the materiality of our lives and of the life of the environment" (87) has occurred. The purpose of merging "knowing" with "being", in a "differential becoming" and "partnership between different agents in creating reality" (84) is "to bridge the discursive and the material, the logos and the physis , mind and body" (87). In other words, Pi's imagination works as a mystical and fictional device to marry different cultures, nationalities and religions in a single thread of (un)consciousness. His religious imagination, part of the multicultural discourse, is intrinsically embedded in the text of human civilization, which represents an objectified reality in the larger cybernetic system of the universe. The natural ecology, along with its nonhuman beings, exerts an agentive force towards the human discourse, becoming, in this way, a text. All gods, human beings, animals,

objects, particles, cultural and natural discourses and texts are incorporated in the same immanent and material reality. The means by which the epistemic observer fuses with the ontic observed, and vice-versa, consists in the ethical praxis of "doing"; the extent by which the human discourse influences nature equals to the influence of discursive Nature on culture.

Bibliography

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale: Jason Aronson Inc., 1972.

Bookchin, Murray. *The Ecology of Freedom. The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto: Cheshire Books, Inc., 1982.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Gosling, David L. *Religion and Ecology in India and Southeast Asia*. London: Routledge, 2001.

Guattari, Felix. "The Three Ecologies'. *New Formations* 8 summer (1989): 131-147.

Iovino, Serenella. Oppermann, Serpil. "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity". *Ecozon@--European Journal of Culture, Literature andEnvironment* 3.2 (2012): 75-91.

Iovino, Serenella. Oppermann, Serpil. "Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych". *ISLE—Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19/3 (2012): 448-475.

Iovino, Serenella. "Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics". In:

Literature, Ecology, Ethics. Ed. Timo Müller and Michael Sauter. Heidelberg: WinterVerlag (2012): 51-68.

Iovino, Serenella. "Steps to a Material Ecocriticism: The Recent Literature about the"New Materialisms" and Its Implications for Ecocritical Theory". *Ecozon@--European Journal of Culture, Literature and Environment* 3.2 (2012): 134-145.

Iovino, Serenella. 'The Human Alien. Otherness, Humanism, and the Future of Ecocriticism". *Ecozon@--European Journal of Culture, Literature and Environment* 1/2010: 53-61.

Martel, Yann. *Life of Pi*. Orlando: Harcourt, Inc, 2007.

Yannaras, Christos. *Person and Eros*. Brookline: Holy Cross Orthodox Press, 2008.

http://www.kingjamesbibleonline.org

PLAYS OF LIGHTS AND SHADOWS/GAPS IN THE NOVEL

ORBITOR *BY MIRCEA CARTARESCU*

Diana Sofian, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The "termite hill" of the novel constitutes a labyrinth that the creative self uncovers in building it out of its own substance. The alluvial wandering into the intro-projective dimensions (reality-hallucination-dream) is rigorously guided by the genetic code of the text which encapsulates the information transmitted to the self through a system of signs. These signs are transcribed within the gaps and the whole of the labyrinth. In its search-construction, the self tries the significant power of the gaps into the labyrinthic "veil of illusion". Thus, the self submits to their role—that of transporting it towards "the blinding light of the core of the core of the mind." The act of emerging towards oneself, towards "the book with covers of light", represents a process and a result at the same time. It is an endeavor which involves the characters who create their author, the past events which have become a prey to memory, dream and hallucination.

Keywords: Self, self-configuration, text, gap, light.

Încercând să comprime într-o metaforă principiul compoziţional al *Orbitorului*, critica literară s-a lăsat sedusă de cheile de lectură existente în text, sugestive la nivel vizual: roman fractalic, roman-fluture, roman-vortex. Întrebat în repetate rânduri care este formula poetico-narativă după care şi-a construit romanul, Mircea Cărtărescu a adăugat şi alte motive centrale: „lumile în lumi"; „ideea holonului si a holarhiei" sau a „lumilor in cascadă", născându-se unele din altele, „spirala asimptotică", adică „dezvoltarea nerezonabilă", neverosimilă, a unor imagini. Însă, în repetate rânduri, a subliniat că modelul cel mai adecvat este al termitierei. Conform acestuia, „elaborarea textului nu presupune pre-existenţa unui plan, de tip arhitectural, a unui pattern, acesta conturându-se cu de la sine putere, „din mers", ca o structură geometrică perfectă, înscrisă în chiar codul genetic al scriiturii"[1]. Recent, la FILIT 2014, autorul a mărturisit că legătura lui cu literatura scrisă este cea dintre termită şi termitieră, literatura fiind o prelungire a organismului său.

De trei ori în mod explicit apare în roman dezvoltat principiul acesta: o dată, în primul volum, cu referire la fiinţa umană, asemănată unui tub digestiv cu ochi, „larvă astrală care înaintează prin timp" (Cărtărescu: AS, 67), căutând ieşirea dintr-o lume pe care o presimte ca nefiind a ei. A doua oară, în volumul al doilea, în dezvoltarea alegoriei rădaştei care, omidă încă, sapă la nesfârşit prin lemnul copacului, întrebându-se dacă la asta se reduce toată viaţa sa, după care „începându-şi meditaţia", devine crisalidă în care se dezvoltă organele viitoarei rădaşte, între care esenţiali sunt ochii, organul de simţ pentru lumină: „deşi locuia încă-n miezul întunecimii. Dar ochii ei chemau ei înşişi lumina, care n-ar fi fost deloc fără presimţirea vizionară a ei." (Cărtărescu: C, 310). Şi a treia oară, în ultimul volum, reluându-se în oglindă imaginea metamorfozei larvei: „Eram un cadru îngheţat din filmul tridimensional

[1] Anca Haţiegan, „*Mircea Cărtărescu la Phatasma*", Dezbaterile Phantasma - Dezbaterea nr. 15, în „Observator cultural", Nr. 313/martie 2006.

al lumii, o cutiuţă de lumină căpruie în noaptea fără limite şi fără sfârşit. Ne duceam viaţa în subteran, ca nişte insecte livide şi oarbe, cu peri lungi şi fragili ce căutau permanent o imposibilă mântuire, căci şi dac-am găsi o ieşire din lumea noastră concavă Horbiger avea dreptate: trăim într-o cavernă săpată în stânca nesfârşită a nopţii, luminaţi, din centru, de soarele ovarian." (Cărtărescu: AD, 133); „În starea de Bardo a crisalidei, omida devine nimfă. Enigmatică şi tăcută, sumbră şi oraculară ca nimic altceva pe lume. Căci nu mai e o fiinţă, ci o axă de simetrie, o muchie de sticlă amorfă a oglinzii. Aici burta se preface-n aripă, carnea în spirit, orizontalul în vertical, realul simţurilor în realul de dincolo de lucruri, viaţa în ultra-viaţă" (Cărtărescu: AD, 210).

În toate aceste situaţii, „larvele", forme nedecise între increat şi perfecţiunea creatului, acţionează asemenea unei termite: transformă în labirint plinul lemnului sau al zidului, neavând organ pentru vedere sau avându-l foarte puţin dezvoltat. Atentă să nu dea de lumina care i-ar putea fi fatală, ascunzând în întunericul complet al centrului construcţiei camera regală, termita construieşte un adevărat labirint, prin găurirea materiei, dar păstrând intactă suprafaţa acesteia, aparenţa de realitate, un labirint cu etaje superioare şi cu subsoluri adânci, acestea fiind adevărata construcţie, cu străzi, pasaje, sisteme de ventilare.

Am insistat asupra acestor informaţii ştiinţifice pentru că am considerat că autorul nu a dezvoltat suficient principiul ales, din principiul labirintic al termitierei putând fi extrase nuanţări interesante nu numai pentru modelul poetico-narativ, ci şi pentru o grilă hermeneutică deosebită de cele de până acum, aplicabilă modului de configurare a eului în *Orbitor*. Astfel, aşa cum termita se fereşte de lumină, construind vaste subsoluri şi culoare prin materia perforată, mergând mai mult în adâncime decât în înălţime, la fel eul întreprinde incursiuni anabatice, rătăciri laborioase prin spaţiile întunecate ale amintirii şi visului, ridicând la suprafaţă, din materia extrasă, solide turnuri de lumină orbitoare, dar nesemnificative decât în raport cu reţeaua oarbă de „magistrale ale visului" construite înainte de a fi ochi care să vadă.

Spre deosebire de termite, însă, eul cărtărescian caută ieşirea, lumina, contopirea cu „miezul miezului de lumină din adâncul fiinţei". Camera regală a labirintului său este, mai întâi, sala centrală a cavoului bătrânului Catana, „la mii de kilometri sub pământ", apoi sala Ştiutorilor, adânc şi înalt ascunsă sub bolta ţestei Creatorului ce va să se nască, născându-şi poporul Cărţii, apoi sala cu boltă uriaşă din Casa Poporului, unde se petrece mântuirea postapocaliptică.

Pentru a ajunge aici, pentru a-şi contempla faţă către faţă propriul sine, eul va străpunge, autodevorându-se, zidurile nautilului care îl protejează, pereţii de înşelătoare oglinzi ai realităţii, viselor, halucinaţiei, amintirilor. Rătăcirea aceasta pe culoarele Emoţiei, Iluziei, Amăgirii creează o reţea haotică, ilizibilă, de cuvinte, răspunzându-şi, re-prezentându-se, proiectându-se atât pe orizontala paginii, dar şi în adâncul grosimii manuscrisului care-şi construieşte, devorându-l, autorul. Asemenea termitelor, acesta cară cu el aluviuni pe meandre halucinante, redefinindu-şi realitatea proprie, cea a ficţiunii, pe contururile unei realităţi a cărei substanţă este nesemnificativă atâta vreme cât nu devine poveste. Planul nu este exterior fiinţei care se caută pe sine în propriul labirint, ci este inerent acestuia, fiind, deci, înscris în codul genetic al fiinţei textului. Eul este ghidat cu precizie prin sistemul de goluri şi plinuri, luminate sau îmbeznate, ale „ţesăturii iluziei" pentru care el este suveica, corpul aerodinamic care străbate în sus şi în jos a patra dimensiune, timpul, pentru a-şi vedea fiinţa pe de-a-ntregul – cartea cu coperte de lumină.

Manuscrisul este hierofantul deţinător al misterelor întunericului şi luminii, înainte ca acestea să aibă un sens pentru ochii care nu ştiu să citească. El este Creaţia supremă şi Creatorul eului auctorial care va aduna în jurul lui poporul cărţii, luminându-l orbitor. Simultaneitatea aceasta a deschis o altă cale de interpretare, cu plecare din anti-elegia *Omul-*

fantă a lui Nichita Stănescu: nenăscut din Sine însuşi, omul-fantă e omul-absenţă, este starea de tranziţie, perfect încremenită în provizoratul ei. Aşa cum observă Mircea Martin, „fiinţa se suprapune cu Marele Tot, într-o identificare conştientă cu sine" (Martin: 1969, 11-12).

Urmărind reţeaua de noduri şi semne a poemului, se remarcă o analogie vădită cu modalitatea de configurare a spaţiilor identitare din *Orbitor*: la început, eul este pre-textual, construit înainte de a se naşte, din trecutul celor care i-au pre-existat: „Omul-fantă are îndepărtate origini./El vine din afara:/din afara frunzelor,/din afara lumii protectoare/ şi chiar/din afara lui însuşi." Apoi se textuează, capătă substanţă semnificantă: „Ia fiinţă venind./Astfel, el se umple/cu imaginile diforme/atârnând lăţoase de marginile/existenţei,/sau, pur şi simplu,/el adulmecă existenţa/şi ia naştere lăsându-se/devorat de ea." Opacizarea aceasta prin imaginare, re-prezentare, îngurgitare a existenţei, asumare şi transcendere a ei, îi dă posibilitatea să întrevadă perfecţiunea şi să se lase contopit în ea: „El se apropie, se apropie/Întâlneşte sfera,/şi are vederea aerului/şi a simunurilor.". Apoi realitatea este re-produsă, re-dată ei înşişi sub formă secundă, de poveste: „mănâncă frunza pe dinlăuntru",dar „ nu se ştie cine mănâncă pe cine" el „există numai cât să ia cunoştinţă de existenţă", „Nu se ştie dacă între ochiul lui şi ochiul lucrurilor/există vreun spaţiu pentru vedere." Devenind una cu totul, el devine totul, dedublarea nefiind decât consubstanţialitate cu necunoscutul, cu alter-ego-urile sale: „Retina omului-fantă e lipită de retina lucrurilor/Se văd împreună, deodată,/unul pe celălalt"unii pe ceilalţi/ceilalţi pe ceilalţi/Nu se ştie cine îl vede pe cine."

Eul cărtărescian face incizii în ţesătura realităţii, o sfâşie şi o mestecă, o trece prin sine. El face incizia, el creează fanta, el însuşi devine fantă. Puterea semnificativă a inciziilor se referă la capacitatea lor de a decoda informaţia din afară, de a transporta informaţia dinăuntru spre în afară. Obiectele, fiinţele, aerul ceţos dintre multiplele între-zăriri ale eului în întregul său, totul devine instrument, proces şi rezultat în acelaşi timp. Nu există preferinţe între parte şi întreg, între sine şi celălalt, între tot şi nimic, între gol şi plin, între lumină şi întuneric, poziţiile fiind permanent interşanjabile, situaţie explicită în text, în care intrarea şi ieşirea sunt tot una: „Orice carte putea fi o intrare orice tablou, orice gând" (Cărtărescu: AS, 374). Scopul fiinţei, în căutarea de sine, este de a găsi exact intervalul dintre loc şi ne-loc, întredeschiderea: „Trebuie să cauţi ieşirea, acesta este scopul vieţii tale(…) memoria care precedă memoria. Sămânţa din care-am ieşit şi care este Ieşirea" (Cărtărescu: AS 383).

Simbolul explicit al acestui demers este oglinda – specularitate şi speculativitate: oglinda – spaţiu al recuperării prin simultaneitate – obiect re(con)stitutiv. Ea nu confirmă, ci scandalizează, frustrează, deschide noi orizonturi de aşteptare: „Avansau mereu către centru, printr-un tunel ce străbătea carnea gelatinoasă a sferei, străbătând mereu alte săli(…) într-un târziu tunelul se înfundă cu o poartă de oglindă limpede şi pură. Curând înaintară atât de mult, încât lumina care-i orbise înainte devenise întuneric adânc faţă de cea din faţă." (Cărtărescu: C, 352-353).

A te proiecta în oglindă înseamnă a trece de partea cealaltă, a ieşi din tine, a perfora lumi şi a genera labirinturi pentru a crea identitatea lui unu în sine însuşi, construcţie şi constructor în acelaşi timp. Fereastra camerei lui Mircea devine instrument de recuperare prin intensificare: „Spaţiul galben al camerei devenea şi mai galben adâncindu-se-n uriaşa fereastră" (Cărtărescu: AS, 9). Despărţind golul exterior de acela interior, fereastra reflectă spaţiul luminat dinăuntru, creând o falie în întunericul de afară, dublând, aruncând în abis şi astfel intensificând spaţiul apropiat, interior.

Întâlnirea cu geamănul înseamnă autocunoaştere prin specularitate la puterea a doua, rupere a sinelui de sine şi aruncare a sa în abisul identităţii Celuilalt: "Lumea noastră devenea schizoidă, căci ce se năştea cu adevărat acolo era Duplicarea, Ruptura. Suprafaţa oglinzii între doi embrioni visători, faţă-n faţă, atingându-şi aproape frunţile boltite enorm, privindu-se cu ochi fumurii. Aveau să vină pe lume gemeni monozigoţi, dar Înstrăinarea avea de fapt să se

nască(…) Şi deodată Victor simţi o durere copleşitoare(…) parcă orb fiind de când se ştia, i se deschiseseră brusc ochii, şi o cascadă de lumină pură, intensă, albă ca heroina, îi îngheţase instantaneu creierul la vederea fratelui său, pe care pân-atunci îl privise doar *per specula in enigmate*,şi pe care acum îl zărea faţă către faţă"(Cărtărescu: AD, 568).

Labirintul, spaţiu de locuire şi auto-definire a eului, este creat prin perforarea lumilor suprapuse: vis, imaginaţie, memorie. Revenirea repetată la noduri (sau instrumente ale perforării) – evenimente, fiinţe, obiecte - nu are rolul de a umple goluri, rezolva indeterminări, ci de a re-poziţiona, ex-poziţiona, insolita şi întări semnificaţii. Totul poate deveni fantă, fisură între aceste lumi în lumi: amurgul e un „portal", liftul - „o enigmatică poartă spre vid" (Cărtărescu: C 25), mama - „era marea mea poartă de trecere….Doar prin dreptul mamei se putea ieşi, aşa cum ieşim, în clipa morţii, prin locul din creştet, dintre patru oase-mbinate" (Cărtărescu: C37).

Somnul poate genera spaima de abisul interior, văzut ca o falie în eul conştient, în suprafaţa lui continuu perceptibilă. Căderea în infernul subconştientului se realizează prin găurirea imaginarului, trecerea dincolo de acesta: „Ruptura de continuitate a eului meu îmi provoca o strângere acidă în plexul solar. …ce-aveam să mă fac dacă, tot coborând şi coborând în catacombele imaginarului, aveam să-i perforez adâncul şi să mă trezesc între idolii îngrozitori, mânjiţi de sânge şi spermă, ai arhetipurilor?" (Cărtărescu: AS, 32).

Reconfigurarea sinelui din deconstruirea realităţii, reactualizarea sa în genomul unic şi repetitiv presupune văzul în ambele direcţii – de aici rolul mediator al obiectului-fantă şi al fiinţei-fantă, de deschidere spre două universuri diferite, dar complementare, incluzându-se unul pe altul prin medierea de către un al treilea – fanta. Este procesul numit de Stéphane Lupasco „dualism antagonic" – „un dinamism în stare de potenţializare şi un altul în stare de actualizare: actualizarea unuia implică potenţializarea celuilalt" (LUPASCO: 1983, 63). Rezultatul este o fecundă întrepătrundere a golului cu plinul, a exteriorului cu interiorul, a cunoscutului cu necunoscutul, a întunericului cu lumina: „Era atât de dulce să te dizolvi în beznă. Să fii bezna, fără de margini, fără de amintiri, beznă înăuntru şi în afară. Atunci simţeai cât de accidentală, de inutilă, de improvizată era lumea, unde orice lucru, orice istorie, orice formă şi orice gând ar fi putut fi şi altfel, sau ar fi putut să nu fie. În acele clipe de vis copilul iubea întunericul total şi aseptic, atât de curat în sămânţa lui că, de fapt, nu putea fi deosebit de lumina totală, orbitoare, a fiinţei. Căci aici ochiul, organul care ne vorbeşte despre lumină, trivializând-o-n limba grosieră a senzaţiilor, era cu desăvârşire exclus. Nu de acea lumină era vorba, şi nu de acel întuneric. Ci de bezna orbitoare, de lumina adâncă a celor cu cecitate psihică, cei ce nu-şi pot imagina ce este văzul. Sau de felul în care un mort poate percepe lumina şi bezna. Sau o piatră, sau un nenăscut. Băieţelul se scălda-n întuneric, îl lăsa să-i curgă înăuntru şi în afara trupului, vieţii, minţii, destinului său. Foarte târziu se smulgea din starea aceea de plăcere nelimitată şi-şi continua călătoria. Deschidea uşa opusă şi se afla pe coridor, călcând pe preşul moale de cârpe, acum golite de culoare. Tăios şi oblic, pe un perete, cădea lumina de lună. Deschidea uşa camerei lui şi rămânea în prag, cu ochii larg deschişi, pregătit să înfrunte intolerabilul" (Cărtărescu: AD, 98).

Fanta este şi filtru – orice discurs despre sine este o interpretare, o filtrare a semnificaţiilor, o verificare a puterii acestora de a recupera realul şi a-l transforma în adevăr al fiinţei. Timpul şi spaţiul copilăriei devin astfel de filtre: „fiecare vârstă şi fiecare casă este un filtru deformându-le pe cele anterioare, amtestecându-se cu ele, făcându-le benzile mai înguste şi mai eterogene" (Cărtărescu: AS, 17).

Întâmplările exterioare fiinţei, golurile şi plinurile spaţiilor pe care memoria le străbate, nu sunt decât imagini ale sinelui contemplându-se avid în oglinzile născute prin

interferarea câmpurilor interproiective, zone de trecere – fante create de vibraţia acestora, răspuns al căutării febrile a unei ecstaze – a unei ieşiri din eul conştient.

Orice amintire devine o transfigurare a spaţiului şi a timpului, o ieşire spre necunoscutul interior, o întâlnire a celuilalt din sine însuşi. Trecutul este o proiectare – o aruncare înainte a eului recuperat din sensul întâmplărilor, obiectelor, fiinţelor care au contribuit la conturarea spaţiilor identitare. Ele devin speculare, instrumente ego-scopice ale unui sine ego-fant care-şi creează şi-şi face cunoscut sieşi sinele. Amintirea, vedere în urmă cu ochiul minţii, acţionează ca o termită ce străpunge „zidul grosier al maturizării" (Cărtărescu, AS, 74), asociat zidului marelui bloc ridicat peste şosea, interzicându-i vederea Bucureştiului: „Ce a rămas dincolo, naşterea, copilăria şi adolescenţa mea transpar uneori prin porozitatea uriaşului zid, în zdrenţe lungi şi enigmatice" (Cărtărescu, AS, 17)

Universul născut nu e decât un labirint prin „carnea metafizică, omogenă şi fără fibre" a „trecutului absolut, fără fisură", care e Totul în care nu se ştie cine şi de ce „a căscat răni hidoase în trupul unităţii fiinţei, goluri care s-au lăţit tot mai mult, depărtând grăunţele de substanţă şi lăsând un sânge fotonic, gâlgâitor, să circule între ele." (Cărtărescu: AS 65-66). Nostalgia reunificării se repetă în nostalgia noastră cea de toate zilele, ea însăşi larva nostalgiei celei mari şi adevărate" care, asemenea termitei, „proiectează-n trecut ceea ce presimte că e trecutul şi viitorul nostru: caută adânc în subteranele, în beciurile, pivniţele, carcerele şi grotele timpului ceea ce, poate, se găseşte în aerul rarefiat al podului, cu luminatoarele sale metafizice. Caută disperată un lucru care trebuie găsit, o ieşire care trebuie descoperită, deşi ştie că nu există organ de simţ pentru asta. Căutăm întotdeauna în sens invers, dar cu cât căutăm mai greşit, cu atât simţim o mai mare certitudine şi bucurie, căci diametral opus înseamnă pe aceeaşi axă, şi asta este deja o legătură puternică. Vedem ţinta noastră în oglindă,în iluzie,dar prin asta ştim că ea există undeva în realitate." (Cărtărescu: AS, 70).

Astfel, fanta este şi obiect şi relaţie în acelaşi timp: condiţia transfigurării o dă aşezarea în fantă, pentru că afară există numai pentru că există un înăuntru care ia act de aceasta. Aşa cum observa Jean Burgos, „din întâlnirea unor forţe opuse, dar complementare, se naşte o realitate nouă, care nu poate fi redusă la niciuna dintre cele două lumi ce o condiţionează." (BURGOS: 1988, 426). Sau, în opinia lui Dominique Maingueneau, spaţiile intermediare u sunt decât expresia unor „negocieri dificile" între „un loc şi un non-loc, un spaţiu parazitar care trăieşte cu imposibilitatea de a se stabiliza"(MAINGUENEAU: 1993).

Orice se poate transforma în instrument al negocierii dintre loc şi non-loc: jaluzelele unei ferestre străine sunt filtre între imaginat şi necunoscut, obturând realul, fragmentându-l, astfel că „dunga de lumină rămasă neacoperită" lasă să treacă prin ea chipuri, gesturi cărora li se imaginează intenţii şi semnificaţii (Cărtărescu: AS, 12). În sens invers, distructiv, golul devine plin şi respinge: necunoscută, scara blocului e un gol solidificat: „spaţiul de dedesubt şi de deasupra era pur şi tare şi impenetrabil" (Cărtărescu: C, 112).

Spaţiile exterioare sunt explorate de organul văzului care se naşte învăţând să privească, să-şi asume, să interiorizeze, să transforme tăcerea impermeabilă a necunoscutului exterior în vorbire-înţelegere a fiinţei interioare: „Deschizăturile pentru uşi alergau pe lângă mine ca nişte cadre de film derulate tot mai rapid(…) şi curând se contopiră-ntr-o singură fantă ce urca-ntr-o spirală lungă, un ghint în care mă-nşurubam urcând într-o ţâşnire dementă(...) Mă-nşurubam în liniştea de cristal a-ntunecimii, eram singurul vestitor, singurul punct de lumină, singurul cuvânt, singura informaţie într-o lume ce nu trimite şi nu primeşte. Zburam în interiorul tăcerii(…) Şi, fireşte, am pătruns prin acele membrane şi, plin de ele ca de-un păienjeniş de lumină, am navigat spre centrul sferei ca o corabie. Şi-n centrul sferei lumina s-a contopit cu creierul şi cu urletul meu" (Cărtărescu: C, 26 -27).

Glisarea aceasta repetată, învârtejită pe axele visului-halucinaţiei-memoriei, determină străpungerea redutei finale: „Ţeasta i se sparse-n ţăndări şi începu să izvorască din ea, nestăpânit,lumină” (Cărtărescu: C, 252).

În starea larvară a adolescenţei, netrezită încă la conştiinţa de sine, rolul de ieşire, de spărtură a învelişului crisalidei îl joacă poezia, care acţionează ca un volet: „dar nu spre exterior, ci spre ceva înconjurat de creier, ceva adânc şi insuportabil, mustind de beatitudine(…). Revelaţia era ca un urlet de bucurie tăcută(…)Erau străpungeri, ruperi către cisterna de lumină vie din adâncul adâncului fiinţei noastre, puncte de rupere ciuruind limita interioară a gândirii” (Cărtărescu: AS, 17-18).

Cuvântul este, de la început, întredeschiderea spre sine. Create din şi prin cuvânt scris pe ţesătura de fibre a paginii manuscrisului, personajele au conştiinţa imposibilităţii străpungerii, prin propriile puteri, a universului din care fac parte. Ele nu pot crea fante prin care să comunice cu o realitate superioară, căci aparţin autoreferenţialului, intranzitivului: „Abia atunci am ştiut din ce urzeală fac parte, şi-am mai ştiut că nu mă pot smulge din ea fiindcă şi carnea şi mintea mea sunt ţesute din aceeaşi urzeală. Mai degrabă o pasăre ţesută în modelul unei tapiserii ar reuşi să-şi ia zborul, lăsând o gaură-n ţesătură.” (Cărtărescu: AS, 209). Puterile lor pot fi, însă, ajutate, iluminarea realizându-se de sus în jos, dinspre Creator spre creat, care se lasă văzut, el însuşi fiind organul vederii dinspre în afară spre înăuntru şi invers: „Aerul era înăuntru gelatinos şi îngheţat, străbătut de coloane oblice de lumină căci luminatoarele rotunde perforau din loc în loc semisfera gigantescă a bolţii…o enormă pleoapă a prins încetişor să se descleieze pe jumătate de orizont şi să lase, ca o lamă de secure de aur, să pătrundă în hală o unghie de lumină orbitoare(…)ochiul se deschidea acum către o lume de un grad mai înalt.” (Cărtărescu: AS 325-327). Personajele sunt fante prin care creatorul se vede pe sine: „O fiinţă căprui, un mare ochi…îşi vedea o milionime de suprafaţă prin fantele pleoapelor lui Mr. Swann.” (Cărtărescu: C, 80), ori portaluri între lumile suprapuse: „Trăia, ştia acum, într-o carte cu coperte de oglinzi. Străbătea acum filele cărţii înainte şi înapoi, ca o suveică, din ce în ce mai rapid, respins şi amplificat de oglinzi, pătrunzând orice literă de tuş negru,carbonizând-o cu flacăra cozii sale ca de cometă” (Cărtărescu: C, 455).

Identificându-se cu poporul Cărţii, Eul creator îşi dezvăluie simultaneitatea condiţiei sale de constructor al labirintului şi construct al acestuia. El îşi asumă rolul de căutător al sinelui, al eului („fruct al oglinzilor”) alături de personajele sale: „Gemând şi brobonindu-ne cu o sudoare de sânge-n această lume, nava corpului nostru, levitând prin ea, transversal, alături de toate lucrurile ce se ivesc şi dispar, dar nu pier, ci îşi continuă solemn drumul dincolo de membrana lumii, e totuşi nespus de senină”(Cărtărescu, AD, 553).

Tensiunile create în procesul negocierii dintre loc şi ne-loc devin fecunde în timpul şi locul în care ele se rezolvă şi se sting, spaţiu numit de Jung „pleroma”(SAMUELS: 2005, 176). Unitatea acesteia este anterioară compuşilor care o alcătuiesc, derivând din necesitatea fragmentării, a complementarităţii contrariilor, aşa cum sugerează Heidegger prin conceptul de fantă, ruptură, falie - *riss*, în engleză *rift* (HEIDEGGER: 2008, 168). Existând în spatele realităţii pe care o percepe conştiinţa, este „de neprivit”: „am răsărit ca să străpungem membrana fragilă a universului. Shahasrara nu era un lucru ce strălucea, era o ruptură-n covor, în ţesătura iluziei, prin care pătrundea lumina orbitoare de dincolo. Era floarea de neprivit înălţată din humusul creierului nostru, a cărui încordare supremă străpunge până la urmă peretele infinit de gros al realităţii”(Cărtărescu: AD, 569).

Procesul unificării materiei cu antimateria şi deci a transformării în energie pură a oricărei căutări a intrărilor şi ieşirilor desenate în labirintul literelor Cărţii este o fanta-genie auctorială, o reconfigurare a spaţiului identitar prin recuperarea sensurilor contrarii în regăsirea finală. Acesta este, în lumina demersului nostru critic, sensul ultimului paragraf al romanului: „Şi poza străveche, decupată din acea lume, martoră a ei şi cale către ea, străluci

deodată cu o forţă distrugătoare, topind totul în jur, volatilizând personajele iluzorii ale cărţii ce tocmai se termina, zburând în ţăndări edificiul de cristal, spulberând pământul, constelaţiile şi galaxiile ultraîndepărtate, anihilând structura spaţiului, a timpului şi a cauzalităţii, aşa încât faţa cealaltă a covorului, doar conştiinţă şi numai lumină, izbucni şi se reinstală acolo unde fusese întotdeauna, acolo unde n-avuserăm ochi de văzut ca s-o vedem şi urechi de auzit ca s-o auzim, nu în afară, ci în interior, nu în jurul ţestei, ci înăuntrul ei, într-o lume densă, într-o lumină densă, arzând orbitor, orbitor, orbitor…" (Cărtărescu: AD, 571).

BIBLIOGRAFIE:

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor*, vol. *Aripa stângă* (AD), *Corpul* (C), *Aripa dreaptă* (AD), Bucureşti, Humanitas, 2008.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, Editura Univers, București, 1988.

HEIDEGGER, Martin, Ontologie. Hermeneutica facticităţii, Traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Lupașco, Stéphane, *Dialecticile energiei*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, Cuvânt înainte de C-tin Noica, Selecție, traducere din limba franceză și postfață de Vasile Sporici, Ed. Politică, București, 1983.

Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire* , Paris, Dunod, 1993.

MARTIN, Mircea, Generaţie şi creaţie, Bucureşti, EPL, 1969.

Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga, Editura Humanitas, 2005.

Acest articol a fost redactat ca activitate ştiinţifică în cadrul proiectului CCPE POSDRU/159/1.5./S/140863, „Cercetători competitivi pe plan european".

OCTAVIAN PALER – LYRICAL EPISTLER (INTERFERENCES IN TOPICS)

Szilagy (Szoverfi) Judith, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In this paper we make an attempt at discussing a descriptive-analytical study of the lyrical volume entitled Poems and the volume of essays entitled Imaginary Essays, proposing a comparative reading of the two pieces of writing. This interdependence is a very special feature of Romanian literature. Thus our analysis will focus on the two volumes together. The simultaneous presentation of the two volumes provides a broader approach to the symbolism belonging to the main coordinates of the author's writing. This symbolism can be found in the pieces authored by him, all showing tendencies of a confession, all actually being narcissistic self-analyses of the creator, who, by analyzing the world around us is intermittently analyzing himself.

Keywords: self-analysis, epistler, narcissist, comparative reading

Octavian Paler este scriitorul prin excelenţă confesiv, care îşi rosteşte fiinţa şi destinul în cuvântul totodată meditativ şi liric. Fie că vorbim despre *Aventuri solitare*, fie de jurnal sau de *Deşertul pentru totdeauna*, scriitura sa este una care atrage prin decupajul de memorie şi prin amalgamul de trăiri receptate de critica literară destul de sumar, poate şi datorită contextului postcomunist, cât şi unei coerenţe confesive, aflat în detrimentul operei. Totuşi, Nicolae Manolescu evidenţiază latura profundă de a fi a autorului: „Îi place să se refere la Montaigne care își scria eseurile în biblioteca din turnul unde se retrăgea, care avea însă ferestre de jur împrejur. Dacă scrisorile sunt adresate apropiaților întru «iubire, singurătate și înțelepciune», precum Unamuno sau Camus (de la Paler a deprins, mai degrabă decât de la Montaigne, pe lângă unele idei, arta însăși a eseului),"[1]

Scrisori imaginare este un volum de 21 de scrisori fictive, adresate unor personalități de seamă ale culturii și literaturii. Nicolae Oprea este de părere, că aceste scrieri „însumează a serie de epistole fictive adresate unor spirite afine"[2]

Volumul *Poeme* este un volum de poezii, care apare și în varianta individuală, fără eseurile din *Scrisori imaginare*, dar volumul de epistole nu apare separat fără poeziile alăturate.

În această lucrare vom dezbate o analiză descriptiv-analitică asupra volumului de poezii *Poeme* şi celui de eseuri *Scrisori imaginare*, propunând o lectură comparativă a celor două opere.

Această interdependență este poate o caracteristică foarte aparte în literatura română. Astfel analiza noastră va viza cele două volume împreună. Necesitatea analizei în paralel asupra acestor două volume este confirmată de însuşi autorul lor:

[1] Nicolae, Manolescu, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1176.
[2] Nicolae, Oprea, *Opera și scriitorul*, Colecția Deschideri, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 113.

„Am început să am unele reticenţe faţă de cuvântul eseu. Ele se datorează, poate, şi ambiguităţii \ care face ca eseul să poate, în accepţiunea curentă, povara unui sens livresc. [...] De fapt, vreau să spun că nu în bibliotecă am găsit morala acestor scrisori imaginare adresate unor umbre, dintre care unele mi-au dominat lecturile şi foamea de a admira, ci pe stradă, pe ţărmul mării sau printre amintiri. N-am urmărit aici mai mult decât să mărturisesc ceea ce am aflat cu ajutorul inimii de la viaţă. Şi, probabil, tot de aceea am aşezat după fiecare scrisoare un poem, fiind hotărât să respect nu legile literare, ci ale melancoliilor care m-au împins la confesiuni.”[3]

Și exegeza literară se oprește asupra acestui aspect, „Tensiunea ideilor și înălțimea morală a dezbaterii devin suportabile prin alternarea reflecției riguroase cu fragmentele lirice sau autobiografice.”[4]

Prezentarea concomitentă a celor două volume oferă o abordare mai amplă asupra simbolisticii coordonatelor principale ale operei autorului. Această simbolistică se poate găsi în toate scrierile autorului, toate tind către o confesiune, toate fiind de fapt analize narcisiace ale eului creator, care prin analiza lumii înconjurătoare se autoanalizează continuu.

În primul rând, structura compoziţională a volumului de eseuri este tot simbolic realizată, deoarece volumul cuprinde 21 de eseuri, cu 21 de poezii, fiecărui eseu fiindu-i atribuită o poezie, iar fiecare „scrisoare” are un titlu semnificativ: primele şapte sunt cele şapte iubiri[5], următoarele şapte sunt cele şapte singurătăţi[6], iar ultimele sunt tot în număr de şapte şi sunt cele şapte înţelepciuni[7]. În acelaşi timp, fiecare eseu este realizat sub aspectul formal al unei epistole, adresate către o personalitate cultural-literară: Miguel de Unamuno, Friedrich Hölderlin, Albert Camus, Stefan Zweig, Pierre Loti, Jacob Burckhardt, Nicolas Chamfort, Rainer Maria Rilke, Jean Jacques Rousseau, Marcel Proust, Cesare Pavese, Oscar Wilde, Herbert George Wells, Franz Kafka, Lucius Annaeus Seneca, René Descartes, Erasmo de Rotterdam, Blaise Pascal, André Gide, Gustav Flaubert sau Lucian Blaga.

Cartea este structurată simbolic pe trei teme: iubirea, singurătatea şi înţelepciunea, fiecare temă conţinând şapte scrisori. Este important de remarcat afinitatea autorului pentru numărul şapte, un număr a cărui simbolistică rămâne inepuizabil, „În felul acesta numărul şapte luminează drumul esenţei umane prin timp şi metamorfozează imaginea de la o etapă la alta”[8] Astfel acest număr marchează repetabilitatea, dar în acelaşi timp trecerea de la un ciclu încheiat la altul, care tocmai se deschide.

Cele patru teme prezente în această lucrare sunt: iubirea, singurătatea şi înţelepciunea, dar pentru autor totul se simplifică şi orice poate fi infiltrat în viaţă prin iubire. Pornind de la această premisă voi prezenta modul în care se reflectă iubirea în această operă a lui Octavian Paler.

Pentru această reflectare vom apela şi la analiza anumitor teorii asupra iubirii. În primul rând, dacă luăm în considerare opinia lui Ion Biberi conform căreia iubirea este „un termen general, cuprinzând totalitatea tendinţelor, atitudinilor mentale şi stărilor afective de

[3] Octavian, Paler, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, 2010, Iași, p. 7.
[4] Nicolae, Oprea, *op. cit*, p. 113.
[5] Titlurile: 1.) *Întâia iubire – Scrisoare domnului Unamuno, 2.) A doua iubire – Scrisoare domnului Hölderlin, 3.)A treia iubire – Scrisoare domnului Camus, 4.)A patra iubire – Scrisoare domnului Zweig, 5.)A cincea iubire – Scrisoare domnului Loti, 6.) A șasea iubire – Scrisoare domnului Burckhart, 7.) A șaptea iubire – Scrisoare domnului Chamfort.*
[6] Titlurile: 1.) Întâia singurătate – Scrisoare domnului Rilke, 2.) A doua singurătate – Scrisoare domnului Rousseau, 3.) A treia singurătate -- Scrisoare domnului Proust, 4.) A patra singurătate – Scrisoare domnului Pavese, 5.) A cincea singurătate -- Scrisoare domnului Wilde, 6.) A șasea singurătate – Scrisoare domnului Wells, 7.) A șaptea singurătate – Scrisoare domnului Kafka
[7] Titlurile: 1.) Întâia înțelepciune – Scrisoare domnului Lucius Annaeus Seneca, 2.) A doua înțelepciune – Scrisoare domnului Descartes, 3.) A treia înțelepciune -- Scrisoare domnului Eras, 4.) A patra înțelepciune – Scrisoare domnului Pascal, 5.) A cincea înțelepciune – Scrisoare domnului Gide, 6.) A șasea înțelepciune – Scrisoare domnului Flaubert, 7.) A șaptea înțelepciune – Scrisoare domnului Blaga.
[8] Eugen Bidel, *Mistica numerelor,* Editura Herald, Bucureşti, 1997, p. 200.

atracţie, dăruire şi nevoie de posesiune faţă de persoane, valori culturale, fiinţe sau lucruri, conducând la elaborarea creatoare a valorilor şi la destăinuirea individului, prin năzuinţa de identificare cu realitatea şi intuirea armoniei universale”[9], putem evidenţia că numai pentru Octavian Paler principalul element de referinţă este iubirea, ci, şi pentru alţi autori, teoreticieni. În procesul de crearea a lumii în devenire un element unificator este iubirea, deoarece prin acesta s-a creat din Haos, Cosmos.[10] Dacă avem în vedere teoria lui Jose Ortega y Gasset atunci ajungem la concluzia că prin iubire, care „este un elan care se iveşte din cea mai adâncă subterană a persoanei noastre”[11] ajungem la esenţă. Pornind din aceste teorii ajungem la concluzia că în toate cele 21 de scrisori tema general-valabilă este iubirea, pentru că solitudinea poate fi combătută prin iubire, acceptare, iar înţelepciunea nu-şi poate atinge apogeul fără iubire.

Primul eseu se întitulează *Întâia iubire – Scrisoare domnului Unamuno*; în această scriere Octavian Paler remarcă faptul că, Miguel de Unamuno în cartea lui, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho Panza* porneşte în căutarea mormântului cavalerului. Cei doi scriitori au avut o admiraţie aparte pentru Don Quijote, acest lucru fiind recunoscut în multe scrieri ale lui Paler:

„să declar că-l iubesc tot atât de mult cât şi dumneavoastră pe Cavalerul nostru. Al nostru, adică al celor care, în fond, nu l-am dispreţuit niciodată, chiar când am greşit îndoindu-ne de el, şi n-am socotit că ar trebui internat într-un spital pentru a fi vindecat de iluziile sale.”[12]

Cu această admiraţie porneşte analiza ideilor lui Paler şi Unamuno şi ajung la un moment dat la analize multiple:

„Vorba dumneavoastră, domnul Unamuno, acela care suferă trăieşte şi cel care trăieşte iubeşte şi speră chiar dacă deasupra porţii sale scrie *Lasciate ogni speranza*. Şi, poate, ceea ce ni se cere în primul rând nu e atât curajul de a ridica piramide, cât curajul de a crede în ele.”[13]Această credinţă este tocmai ceea ce uneşte admiraţia celor doi scriitoti pentru cavaler şi căutarea identităţii a stelei strălucitoare, ceea ce Don Quijote a găsit deja, iar odată cu găsirea acestei străluciri ar putea oricare individ, iubi cu adevărat aşa cum a reuşit personajul lui Cervates, pentru că „O dragoste adevărată e mai mult decât o iluzie”.[14]

După acest eseu este plasată poezia, *Aceeaşi vârstă,* în care poetul se identifică cu vârsta lui Don Quijote: „Am exact vârsta la care Don Quijote şi-a început aventurile,/ am aceeaşi vârstă şi iubesc lumea la fel [. . .] Am aceeaşi vârstă cu Don Quijote şi drumul m-aşteaptă/ şi în afară de un scutier, de Rosinante şi de morile sale de vânt/ nu-mi mai lipseşte nimic.”[15] Prin această confesiune poetul îşi însuşeşte statutul de călător, „îşi asumă din nou condiţia de călător, pentru care călătoria înseamnă autocunoaştere, confruntare cu sine şicu dilemele sale.”[16], care crede în aventuri, în strălucirea interioară, în drumul ales şi e conştient de faptul, că orice aventurier are nevoie de speranţă pentru a putea duce la bun sfârşit

[9] Ion, Biberi, *Eros*, Editura Albatros, Bucureşti, 1974, p. 33.
[10] *Cf.* Carmen, Mirela, Băleaunu, *Eros şi Thanatos în proza fantastică românească*, Editura TipoMoldova, p. 13.
[11] Jose Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 62.
[12] Octavian, Paler, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 10.
[13] *Idem*, p. 17.
[14] *Idem*, p. 19.
[15] *Idem*, p. 22.
[16] Nicolae, Oprea, *op.cit.*, p. 113.

misiunea. Misiunea lui ca şi poet este poate de a răspândi strălucirea din adâncul inimii sale prin care oricine poate primi o fărâmă de speranţă şi iluzie.

Ultimul vers al poemului aduce o noutate faţă de ideile anterioare şi anume faptul că poetul mărturiseşte că totuşi îi lipseşte ceva faţă de Don Quijote. Faptul că el s-a născut după Descartes, poate sugera că nu poate rămâne un aventurier în toată puterea cuvântului pentru că, pe lângă statutul lui de aventurier, el este şi un gânditor, un om raţional, şi nu în ultimul rând, un om care din când în când se mai şi îndoieşte, conform lui Descartes, având şi anumite vise pe care le va realiza prin intermediul următoarelor concepte: „Cogito ergo sum", autoanaliză, indoială, iubire, speranţă, autoreflectare, aventură.

Al doilea eseu este *A doua iubire – Scrisoare domnului Hölderlin,* aici nu avem eseul propriu-zis doar poezia, în care Octavian Paler începe cu o întrebare retorică citată din opera lui Hölderlin: «Aţi scris undeva într-un vers: „La ce bun poetul, în vreme de secată?"».[17] La această întrebare Octavian Paler răspunde „adevăratul curaj al poeziei nu este să cânte ploile când toată lumea le vede, adevăratul ei curaj e să vadă cerul pârjolit şi să spere. Şi înainte de a fi ploaie adevărată care udă câmpiile, ploaia să fie speranţă şi cântec."[18] Poetul are menirea de a da ploaie, de a oferi omenirii speranţa, poetul trebuie să fie „un profet al speranţei"[19] şi poezia lui să se transforme într-o „formă a speranţei". Metafora ploii are valenţe multiple deoarece într-un studiu, Maurice Blanchot susţine, că Hölderlin, „vrea să scape de forma sa, de limitele sale, pentru a se uni cu natura."[20] Această unire poate fi percepută la nivelul materiei originare al apei, dătătoare de viaţă, care la Hölderlin poate fi atribuită naşterii, adică nu numai la nivel primordial, ci, şi la nivelul acelei ape, care constituie locul natal. Aici avem contactul direct cu Octavian Paler pentru care Lisa natală este acel loc care e sursa tuturor simbolurilor.

Unirea cu natura este văzută de către Gaston Bachelard, o iubire în totalitatea ei, fără să ştim de ce, „sentimentul pentru natură este atât de durabil în anumite suflete, tocmai pentru că, în forma sa originară, el este la originea tuturor sentimentelor. E sentimentul filial. Toate formele de iubire cuprind un element de iubire faţă de o mamă. Natura este pentru omul adult [. . .] o mamă atoatecuprinzătoare, eternă şi proiectată în infinit. Sentimentul, natură este o proiecţie a mamei"[21]. Astfel unirea cu natura este un lucru firesc pentru orice creator de artă. Pentru Octavian Paler natura este strâns legată de simbolul apei, care e elementul originar, care pentru poet poate fi interpretat ca natura mamă – dătătoare de viaţă, şi în acelaşi timp e şi spaţiul sacru al naşterii, satul natal, Lisa.

Principalele coordonate ale poeziei lui Octavian Paler intitulate, *Scrisoare domnului Hölderlin* sunt: poetul are menirea de a cânta speranţa prin poeziile sale, aceasta speranţă poate fi atribuită simbolului apei. Din aceea cauza tocmai apa este elementul predominant, pentru că apa are foarte multe ipostaze, in multe scriei ale autorului: apa-mamă, apa-elementul primordial al creaţiei, apa-speranţa pură, apa-hrană pentru toate fiinţele lumii, apa-hrană sufletească-speranţă.

Ca şi concluzie, în poemul *Scrisoare domnului Hölderlin*, de accea trebuie ca tocmai poetul să cânte ploile pentru că creatorul de artă este poate singurul care are harul de a da o undă de speranţă omenirii prin arta pură, prin opera de artă, care poate oferi adevăratul catharsis al sufletului omenesc.

Al treilea eseu *A treia iubire – Scrisoare domnului Camus*, se concentrează asupra mitului lui Sisif, fiind unul din miturile cele mai preferate de Octavian Paler şi, tocmai de

[17] *Idem*, p. 23.
[18] *Idem*, p. 23.
[19] *Idem*, p. 23.
[20] Maurice, Blanchot, *Spaţiul literar*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007, p. 357.
[21] Gaston, Bachelard, *Apa şi visele, Eseu despre imaginaţia materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 131.

aceea, se aderesează prin această scrisoare, tip eseu lui Albert Camus pentru, că şi el s-a ocupat de Sisif, în lucrarea *Mitul lui Sisif*. Consultând orice dicţionar mitologic, aflăm că Sisif avea o inteligenţă extraordinară şi aceata l-a ajutat să obţină numeroase beneficii în toate aspectele vieţii. În schimb, Albert Camus vede în Sisif eroul absurd, deoarece este condamnat să urce neîncetat o stâncă în vârful muntelui şi apoi să îi aştepte coborârea. Repovestind mitul lui Sisif, Camus creează o imagine extrem de puternica cu o forţă imaginativă care însumează intr-un mod emoţionant conţinutul discuţiei intelectuale care o preceda în carte. Ni se spune ca Sisif este eroul absurd, atât prin pasiunile sale, cât şi prin torturile sale. Dispreţul său faţă de zei, ura sa faţă de moarte, şi pasiunea sa pentru viaţă i-au adus acea îngrozitoare pedeapsă în care întreaga sa fiinţă este muncită fără nici un rezultat"[22]. Sisif este conştient de acest blestem, şi tocmai în aceasta constă tragedia sa. Nu e adevărat că, în timpul coborârii, el nutrea speranţa că va reuşi totuşi, că munca sa îl va elibera de chinuri. Însă Sisif este în mod evident conştient de dimensiunile propriei sale nefericiri. Tocmai această conştientizare lucidă a destinului său transformă chinul său într-o victorie. Aceasta trebuie să fie o victorie deoarece însuşi Camus spune:

Îl părăsesc pe Sisif la baza muntelui. Întotdeauna cineva îşi poate găsi din nou povara. Însă Sisif ne învaţă ce înseamnă adevărata fidelitate care neaga zeii si înaltă stâncile. Şi el de asemenea trage concluzia că totul este bine. „Universul de acum înainte fără stăpân nu îi mai pare nici steril, nici inutil. Fiecare atom al acelei stânci, fiecare colţ mineral al acelui munte întunecat constituie o lume în sine însuşi. Lupta însăşi înspre înălţimi este suficientă pentru a umple inima unui om. Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit*".*[23] Viaţa şi chinul lui Sisif sunt transformate într-o victorie, concentrându-se asupra libertăţii sale, asupra refuzului de a spera, şi asupra conştiinţei absurdului acestei situaţii. În acelaşi mod, Dr. Rieux este un erou absurd în Ciuma, deoarece şi el este condamnat la moarte, şi el este prins într-un chin fără sfârşit şi, asemenea lui Sisif, el continuă să işi facă datoria, indiferent cât de nesemnificativă este acţiunea sa. În ambele cazuri contează puţin pentru ce motiv anume ei continuă să lupte atâta vreme, cât aceasta mărturie este pentru încrederea omului în om şi nu în abstracţii şi absoluturi.

În Mitul lui Sisif se pot identifica bazele filosofice ale străinului, doctorului etc. Acesta constituie punctul de plecare pentru gândirea lui Camus. El este preocupat aici, ca si in alte opere ale sale, de oamenii şi lumea lor, de relaţiile dintre aceştia, si de relaţiile dintre oameni şi istoria lor personală. În Mitul lui Sisif, el se opune raţionalismului filosofiei clasice, care caută adevărurile eterne şi universale sau o ierarhie de valori care este încoronată de Dumnezeu; el crede că adevărul se poate găsi printr-o intensitate subiectivă a pasiunii; el susţine ca individul este întotdeauna liber şi înconjurat de opţiuni; el recunoaşte că oamenii există în lume şi sunt legaţi în mod natural de aceasta; el este adânc preocupat de semnificaţia morţii, de caracterul său inevitabil şi de finalitatea sa. Absurdul este o revoltă împotriva zilei de mâine şi astfel se împacă cu clipa prezentă. Sinuciderea consimte că absurdul este final şi fără limite, în timp ce revolta este o luptă neîncetată cu absurdul şi aduce cu sine mântuirea omului.

Putem vedea acum de ce Sisif este eroul absurd. El este conştient de dificultatea situaţiei sale? Dispreţul său faţă de zei, ura sa faţă de moarte, şi pasiunea lui pentru viaţă i-au adus condamnarea de a rostogoli o stâncă în vârful muntelui pe vecie, şi el nu apelează nici la speranţă şi nici la vreun zeu nesigur. El este absurdul ultim, deoarece nu există moarte la capătul luptei. Totul nu este haos; experienţa absurdului este dovada unicităţii omului şi fundamentul demnităţii si libertăţii sale.

[22] Albert, Camus, *Faţa si reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, trad de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Moraru, Editura Rao, Bucureşti, 2009, p. 214.
[23] Albert, Camus, *op.cit*, p. 216.

Tot ceea ce rămâne este soarta al cărei rezultat este fatal. În afara acestei singure fatalităţi a morţii, totul, fericire sau bucurie, este libertate. Rămâne o lume în care omul este singurul stăpân. Ceea ce îl legă era iluzia unei alte lumi. Rezultatul gândirii sale, încetând să fie fără speranţă, înfloreşte în imagini. Ea se bucura – în mituri, cu siguranţa, însă miturile cu nici o altă dimensiune decât suferinţa umană şi de aceea ea, este inepuizabilă. Oamenii, ar trebui, cu siguranţă, să reflecteze la miturile reconstruite în opera lui Camus. Octavian Paler redefineşte interpretarea lui Camus despre Sisif şi adaugă iubirea de viaţă, considerată, principala coordonată a vieţii lui Sisif, „Ştiind că vom muri, să găsim aici un argument pentru a iubi şi mai mult viaţa”[24] O altă idee importantă în eseul autorului este următoarea:

„M-am întrebat atunci dacă nu cumva e nevoie să suferim ca să discutăm serios despre fericire. Dacă nu cumva drumul spre Paradis trece obligatoriu prin Infern. Numai cel care a cunoscut deznădejdea poate înţelege violenţa luminii din pictura lui Van Gogh. Şi poate că Van Gogh ne cere nu atât să cunoaştem legile artei, cât legile suferinţei. Cine a coborât, o dată în Infern, va şti să preţuiască un răsărit de soare.”[25]

Prin această invitaţie la meditaţie ajungem la poezia *Nopţile*, în care noaptea este simbolul, metafora centrală, care poate fi atribuită, Infernului lui Dante. În schimb aici noaptea, poate fi şi întunericul, care nu are o conotaţie tocmai negativă al unui însingurat, care se gândeşte mereu la iubita lui şi are impresia că iubirea lor întotdeauna a fost presat de timp şi de noapte, „totdeauna pe întuneric şi ameninţaţi totdeauna,/ îmbrăţişaţi sub ghilotina mereu,/ totdeauna obsedaţi de timp şi de noapte,”.[26] Următorul vers al poeziei, „bântuiţi de umbre în care ne recunoaştem pe noi” ilustrează existenţa dual a fiinţei omeneşti, care întotdeauna trebuie să se raporteze la el însuşi, dar, întotdeauna se multiplică prin gând. Imaginea Genezei Universului este amintită, în următorul vers, care face referiri la prima noapte a lumii. Această primă noapte ne introduce în vremurile primordiale, unde nu a existat încă lumină. Lumina în toată lirica lui Octavian Paler, poate fi urmărită, ceea ce îl face, un adept al filosofiei blagiene. Antonimiile „prima noapte”- „sfârşitul iubirii” poate sugera circularitatea Universului, al vieţii, de care este de fapt îndrăgostit Paler, de lumina vieţii, de mare, de soare , de nisip. Prin aceste elemente, ne călăuzeşte la opera lui, *Aventuri solitare,* unde dezbate iubirea lui nemărginită pentru apă-nisip-soare. Dragostea aceasta, care este prezentată, confrom unei iubiri fată de o iubită, poate fi asociată dragostei de viaţă, care niciodată nu are limite, dacă vorbim de Paler şi speranţa, care chiar dacă câtoodată dispare, amenintă, niciodată nu poate fi suflată din sufletul autorului, care este un romantic înnăscut. Ultimele versuri ale poemului „şi totuşi dacă va muri vreodată dragostea noastră,/ va muri nu din pricina nopţii,/ ci din pricină că noi înşine am ameninţat-o prea mult.”[27] sugerează că speranţa, iubirea faţă de această viaţă nu are cum să se termine, iar dacă vreodată se va sfârşi acesta depinde numai de noi înşine, aceste gânduri lirice dobândesc o autocunoaştere desăvârşită.

Eseul al patrulea din volumul *Scrisori imaginare,* este *A patra iubire – Scrisoare domnului Zweig*, unde autorul mărturiseşte:

„că întreaga mea experienţă de viaţă m-a adus nu printre cei care au înţeles viaţa, ci printre cei care o iubesc. [. . .] Vine o vârstă când, ne dăm seama, că un destin ratat a început

[24] Octavian, Paler, *op.cit*, p. 23.
[25] *Idem*, p. 34
[26] *Idem*, p. 39.
[27] *Idem*, p. 39.

totdeauna, prin a nu mai iubi nimic sau prin a iubi rău şi, poate, n-avem nevoie de altă înţelepciune, pentru a ne apăra de cei, ce pretind că trăim într-o lume, fără speranţă şi fără sens; că nu merită să trăim decât pentru a dispera până la capăt; şi că e timpul, să auzim în propriile noastre declaraţii de dragoste sunetul nisipului. Existăm nu pentru a pălăvrăgii despre absurditatea lumii, ci pentru a ne da o justificare. Şi uneori, e de ajuns duioşia unui cer de primăvară, ca să ne reamintim acest lucru."[28]

Această meditaţie, pe tema iubirii, scoate în evidenţă adevăratele valori, asupra cărora, se va dezbate aceast eseu.

Următoarele idei, aşează în relaţie de antinomie, anumite stări, personaje literare, istorice şi nu în ultimul rând interpretările dilematice ale lui Octavian Paler, adică Ignacio de Loyola – Casanova, pustiu – bordel, sfinţi – escroci, învinşi - învingători. Prin aceste elemente aşezate în contrast, doreşte să scoată în evidenţă, latura romantică a gândirii lui, şi nu în ultimul rând aspectele esenţiale ale unei meditaţii subiective. Acestei meditaţii subiective, îi putem atribui versurile, care urmează acest eseu: „Ceilalţi lupi m-ar sfâşia dacă ar şti/ că urletul meu e în realitate un plâns." [29]. În aceste versuri găsim o altă pereche de antonime: urlet- plâns, care accentuează şi mai mult latura romantică a autorului. Titlui poemului, *Impostură,* creează legătura cu Casanova şi Don Juan a căror viaţă la nivel spiritual poate fi o înşelătorie, deoarece Octavian Paler, nu consideră aceste personaje legendare nişte învingători. Are impresia, că doar din punctul lor de vedere sunt învingători, sau eventual, din unghiul de vedere al societăţii superficiale, care a fost vrăjită de magismul acestor personaje, dar, în realitate, aceşti aventurieri erau nişte nefericiţi care nu-şi puteau găsi fericirea alături de nimeni, pentru că nu puteau trăi adâncimile vieţii.

În următorul eseu, *A cincea iubire – Scrisoare domnului Loti,* Octavian Paler evidenţiază latura de aventurier a autorului Pierre Loti, care poate fi comparat cu marii aventurieri ai istoriei, Don Juan şi Don Quijote. Evidenţiază asemănările şi deosebirile dintre autor şi cei doi aventurieri, ajungând la concluzia, că, chiar şi Don Juan poate fi trădat şi singura lui justificare, ar fi apropierea lui de Don Quijote, „Ar fi ciudat să auzim vorbindu-se într-o zi despre cele 1003 mori de vânt ale lui Don Quijote."[30] Prin această afirmaţie, autorul lasă deschis şirul gândurilor, asemănărilor şi deosebirilor dintre Loti, Don Juan şi Don Quijote lăsând libertate de interpretare cititorului. Dar totuşi mai alătură, şi acestui eseu un poem cu titlul, *Jocul*. Deja titlul ne poate da o suită de semnificaţii şi legături cu eseul anterior, deoarece eroii, aventurieri amintiţi, în eseu vedeau lumea, viaţa sub forma unui joc continuu, fără sfârşit şi inepuizabil din punct de vedere al aventurilor. În primele versuri ale poeziei, poetul, dintr-o scoică şi câteva pietre, doreşte să clădească o mare şi un ţărm „unde să stau pe nisip"[31], dar devine conştient, de faptul că, această ambiţie a lui este imposibilă. În afară de aceste câteva elemente, mai are la dispoziţie un nume ciudat, care nu este înţeles de nimeni. Aici face referire la modul lui de a fi şi la modul lui de a gândi „ciudat", care nu era receptat de lumea înconjurătoare tocmai într-un mod pozitiv. Poate va ajunge ca nici el să nu se mai înţeleagă într-o zi. Următoarele versuri, „Sărbătoarea s-a terminat,/ îmi aştept pedeapsa lângă tribunele goale"[32] pot fi imaginea ultimei zile din viaţa reală al autorului, când nu mai are speranţă, din cauza aceea s-a terminat sărbătoarea, tribuna e goală, acei oameni, care ar trebui poate să-l judece lipsesc, „dar eu am văzut arzând la amiază un nor/ şi-am auzit cântecul care îngenunchea caii sălbatici,/ îţi spun, ţărmul acela nu-i simplă poveste,/ au am văzut norul şi-

[28] *Idem*, p. 41
[29] Octavian, Paler, *op. cit*, p. 49.
[30] *Ibidem*, p. 60.
[31] *Ibidem*, p. 61.
[32] *Ibidem*, p. 61.

am ascultat cântecul/ şi inainte de a mă învinge/ soarele m-a făcut fericit."[33], aceste versuri justifică, credinţa poetului, în viaţa de dincolo, credinţa lui, că după ce speranţa de pe acest pământ dispare, undeva departe, deasupra acelori nori, pe acel ţârm va exista fericire, deoarece există soare-lumină.

Următorul eseu, *A şasea iubire – Scrisoare domnului Burckhart*, analizează rolul Parthenonului în istoria culturii, interpretarea acestui monument istoric, îşi pune foarte multe întrebări despre istorie, despre cum au prezentat unii istorici aceste evenimente şi se întreabă, dacă într-adevăr, noi trebuie să ne ghidăm, după analizele lor.

Pe tot parcursul eseului analizează evenimente culturale, istorice, mitologice dar această meditaţie întotdeauna ajunge la latura introspecţiei, când naratorul se autoadresează şi îşi dezvăluie adevăratele întrebări la care doreşte să primească răspuns, dar, e conştient de faptul că răspunsurile se ascund înlăuntrul său. Are certitudinea că monumentele istorice, personajele istorice, mitologice, statuele ascund un trecut plin de culoare, marmura nu indică o monotonie, materia primă al statuetelor este doar o mască ceea ce ascunde o lume cromatică din toate punctele de vedere.

Octavian Paler afirmă, ca şi Oscar Wilde, că grecii ne îndemnă, să schimbăm maxima săpată de ei în marmură, „Cunoaşte-te pe tine însuţi!", cu o alta: „Fii tu însuţi!"[34], prin această schimbare putem urma sfatul lor şi putem descoperi că Pantheonul are un rol în prezent, şi anume, de a ne gândi la noi înşine, nu numai la trecut, de a gândi că Afrodita nu este numai zeiţa frumuseţii, ci şi zeiţa iubirii. Concluzia acestui eseu este transmisă prin gândurile autorului, „Astfel înţeleg de ce toţi cei care au vrut să distrugă Parthenonul n-au reuşit decât să-l facă să vorbească mai limpede. Ca şi marea, ca şi soarele, el ne determină să privim mai atent lucrurile din jur. [. . .] Cu ochii orbiţi de lumină voi spera să aflu un sens Pantheonului, acolo unde singurii sculptori şi arhitecţi au fost marea, vântul şi timpul."[35]

Poemul care i se alătură acestui eseu este, *Venus din Milo.* În această poezie, apar elemente primordiale: „păsările ţipă ca la începutul lumii", „oamenii învaţă primele cuvinte", „înaintea cuvintelor şi înaintea tuturor/ rănilor; trebuie să existe o tăcere egală/ cu toate cuvintele.", „apa limpede". Aceste elemente ne sugerează o întoarcere la Geneză unde a existat „cuvântul cel dintâi", care avea aceea putere de a spune totul; în acelaşi timp a existat şi „apa limpede", care a avut puterea, de a spăla totul, sau, a fost prezentă „tăcerea", care are egală cu toate cuvintele. Toate aceste elemente primordiale sunt „undeva" pe o insulă, dar unde există această insulă? Credinţa poetului în existenţa acestei insule poate fi justificată prin verbul „trebuie". Prin acest verb, poetul doreşte să ne convingă, de anumite lucruri, dar, în acelaşi timp vrea să se convingă pe sine. În căutarea acestei insule, prin întrebările puse domnului Gauguin, poetul ne şi răspunde tot cu o întrebare: „Unde este această insulă dacă nu în noi înşine?" Căutarea de sine, este pentru Paler şi în această operă un act narcisic, o autopersiflare prin care poate avea cunoştinţă profundă de lume. Următoarele versuri se concentrează pe întrebări referitoare la Pantheon şi sculptura lui Venus din Milo, dacă omenire e de vină, că aceste obiecte de artă au fost concepute, şi din acel moment al conceperii lor, perfecţiunea a căpătat alte dimensiuni: nu ne dă un răspuns meditatorul nostru.

Ultima iubire din ciclul celor şapte iubire este, *A şaptea iubire – Scrisoare domnului Chamfort,* acest scriitor francez, neagă totul, inclusiv iubirea, iar prin această negare, ajunge să dărâme totul, „S-ar zice că în clipa când am uita toate cuvintele şi am deveni muţi am ajunge în faţa lui Dumnezeu sau am deveni noi înşine Dumnezeu. Dar n-am deveni decât nişte

[33] *Ibidem*, p. 61.

[34] *Cf.* Otavian, Paler, *op.cit*., p. 70.
[35] Otavian, Paler, *op.cit*., p. 76.

oameni fără speranţă.”[36]. Octavian Paler vrea să rămână un om cu speranţă, din moment ce, iubeşte viaţa, marea, soarele, cuvintele, tăcerea., „Nu ştiu dacă aţi fost vreodată dimineaţa devreme pe ţârmul mării, când din negurile cenuşii ale nopţii se desprind treptat şi capătă valutile, nisipul, se desprind treptat şi capătă contur valurile, nisipul, stâncile, cerul, pescăruşii.”[37] Concluzia pe care ne-o transmite această scrisoare imaginară este: „Lumea nu e, desigur, un produs al cuvintelor şi ne putem apropia de lucruri şi în tăcere. Cu condiţia, cred, să le iubim. Căci a renunţa la dreptul de a iubi înseamnă, poate, a renunţa, chiar să avem dreptate.”[38] Poezia alăturată acestui eseu este *Digul.* În acest poem, elementul principal este apa, deoarece digul este o opritoare a apelor, iar dacă vorbim de poetul Octavian Paler avem certitudinea, că apa este un element esenţial al vieţii.

Următorul ciclu de şapte eseuri sunt cele şapte singurătăţi, în care autorul se adresează altor personalităţi de seamă, după cum ar fi, Rilke, Rousseau, Proust, Pavese, Wilde, Wells, Kafka.

Întâia singurătate, este o confesiune adresată lui Rilke, care pare a fi mai degrabă o încercare, de a ieşi din capcana singurătăţii, prin dialog. Solitudinea, este o temă frecventă, în opera lui Octavian Paler, semn al unui temperament meloncolic, înclinat să privească lumea din afara ei. O soluţie, pentru a putea ieşi, din ghearele singurătăţii, propusă de autor, este amintirea, ca experienţă a recuperării timpului pierdut, trecut. Axa cea mai importantă al acestui eseu este „Drumul care ne depărtează de lume ne depărtează şi de noi înşine. Am nevoie să cred în mine, domnule Rilke, dar ştiu că nu voi putea ajunge acolo unde să fiu eu însumi decât fiind solidar cu cei care iubesc aceleaşi lucruri ca şi mine. Nu putem trăi singuri şi toată singurătatea mea nu m-a învăţat decât fiind solidar cu cei care iubesc aceleaşi lucruri ca şi mine. Nu putem trăi singuri şi toată singurătatea mea nu m-a învăţat decât să caut, chiat înlăuntrul ei, începutul unei adevărate solidarităţi. Există oameni singuri, dar nu există omul singur. «Exilat în munţii din suflet», probabil asta aţi vrut să ne spuneţi sfătuindu-ne să iubim pericolele care există.”[39]

Poemul eseului adresat, lui Rilke şi întitulat *Singurătate,* străbate ca un ecou propriile noastre solitudini: „Voi care vă întoarceţi acasă/ şi după ce-aţi închis uşa/ spuneţi «bună seara»/ voi nu ştiţi ce-nseamnă să intri pe o uşă tăcând.”[40]

Eseului *A doua singurătate – Scrisoare domnului Rousseau*, îi este alăturat poemul, *Noaptea Sfântului Bartolomeu,* în care poetul se simte bântuit de istorie şi „aştept să năvălească vântul în casă,/ să mă omoare din pricina melancoliilor mele.”[41]

A treia singurătate, sau *Scrisoare domnului Proust,* se raportează la singurătate din prisma memoriei, care ar putea fi o posibilă salvare din ghearele solitudinii. Această problematică a memoriei, este filtrată, prin viziune proustiană şi prin alegorizarea anumitor istorisiri. Tot eseul este o autoreflecţie, o autoanaliză pe baza experienţelor trăite, auzite şi experimentate direct, prin intermediul vieţii, sau indirect, prin intermediul lecturii. Analiza eseului, se învârte în jurul memoriei, în jurul amintirilor, care pentru Octavian Paler nu par inocente. Întoarcerea autorului, către el însuşi, către labirintul din el nu este o experienţă tocmai fără teamă. Asemănarea dintre autor şi Proust se face pe baza acestei întoarceri la labirintul intern al memoriei, unde Proust s-a întors în căutarea timpului pierdut şi a reuşit, să sustragă timpul, care trece neîncetat, dar, pentru Octavian Paler memoria seamănă cu un lup, care în orice moment, e pregătit să sară, sau poate că această memorie este un destin nedrept.

[36] Octavian Paler, *op. cit*, p. 84.
[37] *Ibidem*, p. 87.
[38] *Ibidem*, p. 87.
[39] Octavian, Paler, *op. cit*, p. 101.
[40] *Ibidem*, p. 102.
[41] *Ibidem*, p. 113.

„Însă nu e chiar atât de simplu să-ţi cauţi sprijin în afara memoriei.”[42]- afirmă autorul, care nopţile aude urletele lupilor, dar aceste urlete par a fi doar vocile intrerioare ale eului creator, care bântuie sufletul lui.

Poemul care se atribuie, acestei scrisori imaginare, este *Memorie,* unde poetul mărturiseşte că „o pasăre-mi trece noaptea prin somn”[43], iar această pasăre are o singură aripă, cealaltă s-a transformat în lanţ. Acest animal nu poate zbura, totuşi, cu aripa rămasă speră, iar pe cealaltă, transformată, târăşte în zbor noaptea. Dimineaţa, aceaşi pasăre, este găsită răstingită „în acelaşi loc unde seara/ am lăsat-o/ lovindu-şi lanţul cu aripa”. Această imagine sugerează acea dualitate a fiinţei umane, care chiar dacă, îi e foarte greu, speră, încercând întotdeauna un salt, un progres, dar din moment ce cineva/ ceva încearcă să-l oprească, prin înlănţuire, nu mai poate mişca, rămâne static.

Drumul singurătăţii, este mult mai lung la Octavian Paler, decât drumul iubirii, deoarece este mult mai anevoios, acest lucru poate fi demonstrat în următoarele patru scrisori către Pavese, Wilde, Wells şi Kafka unde solitudinea devine apăsătoare şi chiar câteodată pare, că nu mai există şansa de întoarcere din acest cenuşiu existenţial, unde, parcă, a ars ceva din sufletul autorului. Dacă în eseul adresat lui lui Pavese, se vorbeşte despre sinucidere, moarte, atunci în următoarea scrisoare, adresată lui Wilde, este vorba despre tablourile lui Goya, care ilustrează o lume plină de spânzurătoare, de sânge, de oameni împuşcaţi, de carne zdrobită, de nebuni care râd şi de alţii, care omoară. După prezentarea acestei lumi, nu tocmai plăcute, autorul meditează pe diferite teme ajungând să pună întrebarea „Trebuie să facem experienţe dureroase pentru a ajunge la arta cea mai adevărată?”[44] La această interogaţie ne oferă un răspuns Octavian Paler, dar, nu concluzionând, lăsând libertate cititorului, ne relevă că prin experienţa fericirii, putem dobândi curaj, nu avem nevoie de experienţe atât de dureroase.

Următoarea scrisoare ilustrează o lume a irealului, a fanteziei, a science- fiction-ului, care pentru autor este o lume interensantă ca obiect al lecturii, dar atât şi nimic mai mult, deoarece poate ceea ce este inexplicabil sau imposibil, „caută alte explicaţii decât explicaţii umane.”[45]

În ultima scrisoare din acest ciclu, adresată domnului Kafka, avem o prezentare analogică dintre cele două procese: cel al lui Socrate şi cel al lui Kafa, analogie posibilă, doar în planul ideilor, deoarece vorbim de două universuri dimensionale diferite, unul situat în planul real, iar celălalt, în planul ficţiunii.

Poemele acestor scrisori imaginare, sunt *Lecţie inutilă de logică, Moartea lui Socrate, Focul* şi *Moartea cuvintelor*. În primul poem amintit, poetul descrie drumul vieţii, al destinului, prin care fiecare individ pleacă şi soseşte undeva, acest proces este unul logic, atunci devine ilogic când nu mai soseşte nicăieri „...Spre ce ne ducem/ dacă nu sosim nicăieri?”[46].

Următorul poem, *Moartea lui Socrate,* prezintă solitudinea dată ca o sentinţă a vieţii, tăcerea care îmbătrâneşte sufletul, din acele vorbe, care nu puteau fi spuse, se scutură tăcerea. Ideea iniţiată în acest poem este continuată în următorul, *Focul*, unde poetul neagă că focul ar fi fost descoperit, prin lovirea a două pietre, şi susţine că ar fi apărut altfel, „când singurătatea primului om/ s-a lovit de prima întrebare/ când un om s-a gândit să prefacă rănile lui în speranţă”.[47] Concluzia acestei descoperiri este cutremurătoare „Poate focul n-a fost decât un

[42] *Ibidem*, p. 137.
[43] *Ibidem*, p. 138.
[44] *Ibidem*, p. 165.
[45] *Ibidem*, p. 169.
[46] *Ibidem*, p. 152.
[47] *Ibidem*, p. 180.

mijloc de a lupta împotriva/ cenuşii/ când vulturii coboară în noi/ şi ne temem."[48] Ideea că focul ar fi doar un mijloc de a lupta împotriva cenuşii, afişează imaginea pasării Phoenix, autoincendierea acestui personaj mitologic şi renaşterea lui din propria cenuşă, poate fi atribuită poetului, care prin catharsis are experienţa de autodefinire continuă, iar prin aceasta ajungem la axa centrală a filosofiei lui Octavian Paler, speranţa, autocunoaşterea prin cunoaşterea lumii, prin iubire.

Ultimul poem al acestui ciclu, *Moartea cuvintelor,* în mod simbolic ilustrează o lume transformată în nisip, această transformare poate fi o întoarecere la „necuvinte", o reiterare pe drumul iniţial al exitenţei şi în acelaşi timp a asociere cu opera, *Cartea de nisip* al lui Jorge Luis Borges, unde autorul din Buenos Aires ilustrează un eu- rob al cuvintelor ca şi Octavian Paler.

Ultimul ciclu al acestor scrisori este, *Cartea înţelepciunilor*, unde Paler ilustrează conceptul de sophianism tot prin şapte scrisori adresate lui Lucius Annaeus Seneca, Descartes, Erasm, Pascal, Gide, Flaubert şi Blaga.

Prima epistolă, ilustrează o problematică mai veche, propusă şi în alte lucrări ale lui Paler şi anume apropierea de înţelepciune şi tiranie. În acest eseu, autorul îi adresează lui Seneca, foarte multe întrebări la care el nu găseşte răspuns, şi prin care, doreşte să scoată în evidenţă, faptul că, chiar dacă Seneca era conştient de crimele şi viaţa de monstru a lui Nero, totuşi a stat lângă el, parcă i-ar fi susţinut această atitudine bizară a împăratului. Interogaţiile devin din ce în ce mai personale pe parcursul scrisorii şi astfel şi tensiunea creşte, astfel eseul capătă un ton moralizator, ascunzând mesajul unei parabole actuale.

Următorul eseu se adresează lui Descartes, unde Octavian Paler dezbate ideea îndoielii, a certitudinii şi a raţiunii, coordonate pe care le vizează Descartes în gândirea sa filosofică. Se face referire la gândirea raţională, la „A gândi liber e mare lucru. A gândi corect e şi mai mare lucru"[49], la libertatea corectitudinii, ca parte a fericirii, la raţiunea proprie a fiecărui individ etc. Prin această scrisoare, ajungem la concluzia, că Octavian Paler crede în raţiune, dar el ca şi om, creator are menirea de a crede în ideea că omul nu a venit pe pământ ca să fie un simplu obiect al morţii, ci pentru a avea speranţă.

Următoarea înţelepciune, se adresează lui Erasmus, învăţatului din Rotterdam, acesta se situează în ipostaza însinguratului înconjurat de cărţi, astfel parcă cei doi se aseamănă, dar Octavian Paler mărturiseşte că salvarea de însingurare trebuie descoperită în însăşi negarea ei: „dacă nu facem nimic împotriva tristeţii, ar trebui să nu facem nimic în favoarea ei."[50] Scrisorile patru, cinci şi şase sunt niste meditaţii pe tema fericirii, iubirea ca pasiune, elogiu adus suferinţei, fidelitatea unei idei, relaţia dintre frumos şi moral, frumos şi drept.

A patra înțelepciune e un dialog deschis cu lumea lui Pascal. Dihotomia este principiul prin care reflecția și gândul ascuns se materializează. Vorbim astfel de o depărtare temporală, culturală față de Pascal, dar, totodată de o apropiere prin cunoașterea detaliului semnificativ și metaforic. Sabia, cingătoarea de fier sau cuiele sunt simboluri ale luptei de a înțelege o nevoie de fericire.

Autorul vorbește la numărul plural despre negarea violentă a anumitor lucruri care lipsesc din viață. Față de această absență nu poate rămâne indiferent. O altă absență, este lipsa de fericire, astfel „el scoate sabia împotriva fericirii."[51] Amintește despre acei oameni care nu sunt interesați de fericire, aceștia doar par a nu fi interesați, deși așteaptă tandrețea. Legătura cu Pascal se face prin trimitere la cingătoarea de fier cu cuie dinlăuntrul lui, prin care acesta

[48] *Idem*, p. 180.
[49] *Ibidem*, p. 205.
[50] *Ibidem*, p. 228.
[51] *Ibidem*, p. 231.

reușește să mențină „spiritul treaz la datorie.”[52]Totuși omul care purta aceste elemente „așteaptă să fie iubit fără să mai fie nevoit să ceară el asta”[53]. Octavian Paler susține că Pascal a adus servicii incomparabile iubirii, poate și mai mari decât poeții „care au redus-o la suspine în fața nopților cu lună și la buchete de trandafiri.”[54] Prin aceste idei, Paler ajunge la concluzia că și îndrăgostiții parcă ar fi fost obligați să arunce trandafirii din mână, și conform zeiței Atena, să ia asupra lor, o lance. Poate aceste instrumente sunt acele obiecte prin care se poate infiltra tandrețea? Nu aflăm acest lucru, dar Paler mai menționează că pentru a fi iubit nu este nevoie doar de vorbe tandre, cuminți, e nevoie de strigăte, „Să strige cu toată puterea.”

Octavian Paler îl acuză pe Pascal de contestarea iubirii: „Căci contestând iubirea, dumneavoastră ați smuls-o din somnolență. Spunându-ne că bărbatul care iubește o femeie îl ucide pe Dumnezeu, ne-ați obligat să nu întrebăm: ce fel de Dumnuzeu e acesta care urăște fericirea oamenilor?”[55] Ne promite o împărăție în ceruri cu condiția să renunțăm la împărăția de pe pământ. Lumea cerului devine un nucleu metaforic pentru o altă viziune a realului, care va stăpâni, atât atitudinalul etic al invidividului, cât și simbolistica timpului. Epistolarul are curajul de a-și continua aventura exiatențială întorcând spatele realității, atât spre livresc, cât și spre interiorul structurii umane, cum ar spune Nichita Stănescu „numai cerul se schimbă deasupra, sufletul niciodată.”[56] Reveria cosmică, declanșează și versul amplu dim poemul *Avem timp*. Aceeași gamă a fericirii, a bucuriei, a tandreții se dezvăluie și în versul epuizat de bocete și de o continuă nefericire. Sentimentul speranței, e o promisiune a comuniunii, iar finalul poemului poate fi o promisiune a desăvârșirii, a realizării de sine în clipa vieții „Avem timp pentru toate”[57] E o acoladă utopică prin care se refuză realitatea prin însăși concretețea acțiunii, în sensul lui Hugo Friedrich este o derealizare a realului și o plonjare în spațiul celest „avem timp să ne facem iluzii/ și să răscolim prin cenușa lor mai târziu./ [. . .] avem timp să privim norii, reclamele sau un accident oarecare,”[58]. Eseul dezvăluie întreg cumulul de trăiri utopice, o hoinăreală a eului, aflat în căutarea sinelui. Apropierea treptată de viața lui Pascal, e o ascensiune pe treptele lumii, astfel căutarea sinelui se realizează, într-un traseu asimilabil (la nivel simbolic). Se înscrie în paradigma încrederii, pe care o urmează și Ion Mureșan, în eseul, *Început asupra bucuriei,* sau Mircea Eliade în *Fericirea concretă* din volumul *Oceanografie.* Toate acestea sunt marca alterității, căci „fericirea are un sens și un conținut, numai atunci, când o anvizajezi pentru altul”[59]

Concluzia celei de a șasea scrisoare adresată lui Flaubert este:„ ...sunt din ce în ce mai convins că adevărata zeiţă a frumuseţii este Atena. Cea care ridică lancea, avertizându-ne că frumuseţea nu se naşte din spuma mării, ci din sufletele care ard.”[60]

Ultima scrisoarea, adresată domnului Blaga, are ca temă principală tăcerea şi rostul tăcerii. Prin această espitolă, autorul se întoarce lângă munţi, unde se simte în largul său, unde are impresia că trăieşte pe o altă lume, departe ce lumea reală, unde parcă totul capătă sens, unde simte o fericire deplină, şi nu mai are nevoie de cuvinte. Acest loc e adevărata consolare pentru sufletul lui, aici se poate descurca fără cuvinte pentru că inima lui înţelege totul şi fără cuvinte. Golul din sufletul său, aici, se umple cu lumină, în care el devine parcă, o umbră pe acest ţârm al „certitudinii definitive”[61] Melancolia este sentimentul care predomină la întoarcerea în acest sat, care bineînţeles este Lisa-natală, dar această melancolie poate e o altă formă a iubirii, mai complicată dar poate mai lucidă, astfel ajunge la concluzia, că

[52] *Ibidem*, p. 231.
[53] *Ibidem*, p. 231.
[54] *Ibidem*, p. 232.
[55] *Ibidem*, p. 232.
[56] Nichita, Stănescu, *Fiziologia poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1990, p. 268.
[57] Octavian, Paler, *op. cit* , p. 240.
[58] *Ibidem*, p. 240.
[59] Mircea, Eliade, *Oceanografia*, Editura Humanitas, București, 2013, p. 67.
[60] *Ibidem*, p. 254.
[61] *Ibidem*, p. 260.

înţelepciunea e o iubire,care şi cunoaşte foarte bine motivele, şi nu lasă niciodată, să se instaleze, suferinţa ci prin lumină începe să ardă.

Poemele din acest ciclu, sunt de o expresivitate sporită, prima poezie este o elegie în care sunt aşezate în antiteză următoarele imagini: flori - cratere de vulcani, răni - trandafiri, ucigaşi -inocenţi. În viziunea eului liric, e mult mai bine, dacă totul capătă o conotaţie pozitivă, toate elementele negative ale vieţii sunt transformaţi, schimbaţi în bine, şi toate aspectele urâte, în ceva frumos. Următorul poem, *Cei care am fost la Troia* are cinci părţi distincte, în prima parte, ne sunt prezentate elementele constitutive pentru viaţa eului liric, fără de care n-ar putea trăi: dragostea, lumina, cerul, marea, speranţa, puritatea, ... Toate acestea l-au ajutat pe poet să-şi trăiască viaţa cu intensitate, şi în această viaţă, se simte un învingător şi un învins în acelaşi timp, deoarece imaginea Troiei, poate fi asociată celor învinşi, dar, prin faptul că poetul era împreună cu persoanele iubite, înseamnă că prin aceasta se numără şi printre învingătorii pe acest drum al vieţii, unde păsările albe i-au oferit întotdeauna speranţă şi puritate sufletească şi a încercat să rămână credincios. În partea a doua a poemului avem o meditaţie lirică cu accente de idilă, în care toate întrogaţiile retorice au rolul de a contura acele trăire negative, de care avea nevoie eul liric, de a putea învăţa, lecţiile lui de viaţă, si de a putea experimenta, latura negativă a vieţii pentru a putea, şi mai bine aprecia, iubirea. Următoarea parte, cea de a treia, demonstrează existenţa unui ţârm, al unei plaje goale, al unor urme care ne fac vinovaţi, al iubirii, al amintirilor, al pescăruşilor, al nisipului, al tuturor lucrurilor doar tinereţea nu mai e.

Partea a patra, ilustrează iubirea ca principalul concept important în viaţă după care se ghidează autorul poeziei, iar ultima parte a poemului ilustrează un poet obosit, care are impresia că „...nu ne mai separă de zei decât moartea.”[62] Concluzia acestui poem ar fi: „Suntem obosiţi, dar acum ştim ceea ce ştiu şi zeii./ Şi poate chiar mai mult. Am descoperit în noi înşine/ lucrul cel mai important pe care trebuie să-l ştie un om./ Această dragoste,/ această lumină şi vântul care ne cruţă,/ care ne obligă să ne-aducem totul aminte...”

Al treilea poem, este *Poveste simplă,* unde poetul mărturiseşte că obrazul său viu există şi îl va arăta sfincşilor: „...pentru a arăta sfincşilor care dorm în deşert/ obrazul meu viu”. Următoarele poezii sunt legate între ele prin tema timpului care accelerează toate întâmplările vieţii noastre, existenţa noastră, pare o cursă continuă fără sfârşit în care avem timp pentru toate în afară de tandreţe, „ Avem timp pentru toate. [. . .]/ Nu e timp doar pentru puţină tandreţe./ Când să facem şi asta murim.”[63]

În penultimul poem, apare imaginea mamei ca model, care a reuşit mai toată viaţa ei să păstreze tăcerea. Poetul mărturiseşte că el nu a reuşit acest lucru, deoarece el este conştient că din tăcere se naşte, odată, un strigăt, care „îmi umple gura de speranţă şi lacrimi/ şi de o tristeţe însorită/ ce-mi aparţine, nu mai ştiu,/ mie sau mormântului meu.”[64]

Ultimul poem al ciclului este *Cândva* şi încheie toate cele trei cicluri. În această poezie, apare imaginea nucilor bătrâni, sugerând înţelepciunea, care, pentru Octavian Paler, echivalează cu viaţa plină de speranţă şi iubire.

BIBLIOGRAFIE

I. Bibliografia operei

[62] *Ibidem*, p. 220.
[63] *Ibidem*, p. 240.
[64] *Ibidem*, p. 255.

1. Paler, Octavian, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, Iaşi, 2010.
2. Paler, Octavian, *Poeme*, Editura Semne, Bucureşti, 2008.
3. Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iaşi, 2012.

II. Bibliografia critică

1. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, Colecţia Studii Româneşti, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
2. Bachelard, Gaston, *Apa şi visele, Eseu despre imaginaţia materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
3. Baudrillard J, Guillaume, *Figuri ale alterităţii*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Colecţia „Studii", Seria „Topos – Studii socio-umane", Piteşti, 2002.
4. Băleaunu, Carmen, Mirela, *Eros şi Thanatos în proza fantastică românească*, Editura TipoMoldova, 2011.
5. Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007.
6. Bocşan, Nicolae, Mitu, Sorin, Nicoară, Toader, *Identitate şi alteritate. Studii de istorie politcă şi culturală,* Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000.
7. Bidel, Eugen, *Mistica numerelor*, Editura Herald, Bucureşti, 1997.
8. Biberi, Ion, *Eros*, Editura Albatros, Bucureşti, 1974.
9. Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
10. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.
11. Boia, Lucian, *România, ţară de forntieră a Europei*, ediţia aIV-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.
12. Burgos, Jean, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, prefaţă de Gabriel Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988.
13. Camus, Albert, *Faţa si reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, trad de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Moraru, Editura Rao, Bucureşti, 2009.
14. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
15. Crăciun, Alexandra, *Narcisismul şi problemele reflecării*, Editura Paideia, Bucureşti, 2002.
16. Eliade, Mircea, *Oceanografia*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2013.
17. Jose Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, Traducere de Sorin Mărculescu, editura Humanitas, Bucureşti, 1991.
18. Jurcan, Dan, *Identitate şi societate. Modele aspiraţionale în tranziţie*, Editura Eikon, Cluj - Napoca, 2005.
19. Levinas, Emmanuel, *Între noi: Încercare de a-l gândi pe celălalt*, traducere de Ioan Petru Deac, Editura All, Bucureşti, 2000.

20. Liiceanu Gabriel, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii* Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.
21. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
22. Mazilu, Dan Horea, *Noi despre ceilalţi. Flas tratat de imagologie*, Editura Polirom, Iaşi, 1999
23. Oprea, Nicolae, *Opera şi autorul*, Colecţia Dechideri, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2001.
24. Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1990.
25. Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt*, traducere Magda Jeanrenaud, Editura Institutul European, Iaşi, 1994.
26. Todorov, Tzvetan, *Noi şi ceilalţi*, traducere de Vlad Alexandru, Editura Institutul European, Iaşi, 1996.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

MEMORIALISTIC LITERATURE – BETWEEN HISTORY AND FICTION

Anca Hassoun, PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: After the collapse of communism, Romanian writers feel the need to recover the lost time and to avail oneself of an opportunity to recreate their own writing, their own image and also the face of the national literature. But the decades of totalitarian regime had a deeper effect, so the postcommunist literary space is now filled with memorialistic literature, a subjective form of discourse that betrades the need to recover a whole history. Titus Popovici, a socialist realism writer, tries to retrieve his name with the novels published after december 1989, but his memorialistic literature comes to explain a personal history, an unique way of being and becoming in an impossible era. So, a volume of stories („Cartea de la Gura Zlata"- 1991, republished in 1994 under another title – „Râul uitării") and an autobiographical novel which was published postum („Disciplina dezordinii") are not the confessions of a former communist that feels the urge of redemption, but pages of historical, psychological, sociological and, first of all, literary interest. Reading these books is an attempt in reviwing the work of a talented writer and in understanding the mutations that led him to embrace the communist doctrine, because the „lustration" is not a solution.

Keywords: memorialistic literature, communism, Titus Popovici, autobiography, autofiction

Odată cu Revoluţia din 1989, scriitorii români au simţit nevoia să recupereze timpul pierdut şi să profite de libertatea cu greu dobândită pentru a-şi recrea propriul scris, propria imagine, dar şi imaginea literaturii naţionale. Însă regimul comunist îşi pune amprenta şi asupra literaturii postdecembriste. Astfel, întreaga literatură, nu doar din România, ci din toate ţările europene care au trăit sub acest regim dictatorial, a fost împânzită de literatura subiectivă, de tip confesiv. Fenomenul este explicabil, având în vedere nevoia oamenilor de recupera o întreagă istorie.

Pe de-o parte, cei care au experimentat ororile închisorilor şi-au scris memoriile din necesitatea de vindecare, de purificare; iar apoi le-au publicat pentru a rămâne ca mărturii ale represiunilor comuniste, conştienţi fiind de valoarea lor documentară. Pe de altă parte, scriitorii, fie ei pătaţi de pactul cu regimul totalitar sau nu, şi-au asumat acum rolul de anticomunişti, realizând, la rândul lor, că cei 45 de ani de dictatură nu pot fi recuperaţi doar estetic, ci şi istoric, ceea ce a condus la o reconfigurare a graniţei între ficţiune şi nonficţiune.

Mai mult decât atât, pe lângă nevoia scriitorilor specializaţi sau nespecializaţi de a (se) destăinui, apare interesul aproape exclusiv al cititorilor pentru literatura confesivă. Se publică şi se cumpără jurnale, memorii, autobiografii, unele scrise în clandestinitate, ca literatură de sertar, altele în exil, iar altele imediat după recuperarea libertăţii de exprimare, în anii '90.

Titus Popovici, prozator ce debutează şi se formează în plin realism-socialist, dar şi membru în C.C al P.C.R, este unul dintre scriitorii pătaţi de ideologia comunistă care recurge după '89 şi la literatura confesivă.

În anul 1991 apare volumul „Cartea de la Gura Zlata" despre care autorul mărturiseşte că a fost redactat între anii 1975-1988, ca literatură de sertar. Gura Zlata este localitatea unde

Titus Popovici îşi trăieşte marea majoritate a timpului încă din anul 1963, când îşi construieşte o cabană într-o zonă montană, ce-i permite să se dedice celor trei patimi: pescuitul, vânătoarea şi scrisul. Astfel, volumul cuprinde, pe lângă povestiri ale aventurilor trăite la vânătoare şi pescuit, istoriile unor oameni care i-au împărtăşit patima, dar şi reflecţii asupra propriei existenţe, asupra scrisului, asupra trecutului şi viitorului.

În 1994, apare o nouă ediţie a „Cărţii de la Gura Zlata", numită acum „Râul uitării", căreia autorul îi mai adaugă şi subtitlul „aparente povestiri de pescuit şi vânătoare", deoarece aici sunt surprinse amintirile scriitorului, ale adolescentului intelectual ce credea cu ardoare în partidul comunist, ale membrului C.C., iar vânătorul şi pescarul sunt nişte simple măşti ale omului care încearcă să uite şi să se uite; prin amintire se încearcă o modalitate de purificare, de înţelegere a lumii, de înţelegere de sine; rememorarea este, de fapt, pentru Titus Popovici, o încercare de uitare, dar care nu este posibilă fără o recunoştere publică şi oficială a greşelilor, după cum singur mărturiseşte, sau cel puţin speră, în povestirea „Şi totuşi...", care încheie volumul: „Păcatul mărturisit e pe jumătate iertat."[1]

Dacă înainte de '89 a gustat cu luciditate din apa râului Lethe, râul uitării, trăind în sibaritism, pe tărâmul celor „morţi", unde „Râvnita glorie de pescar o umbrise cu totul pe cea literară"[2], după '89 îşi doreşte să guste din nou din apa râului uitării pentru a reveni pe tărâmul celor *vii*. Scriitorul vrea să ajungă din nou în atenţia lumii literare, urmând cursul râului Lethe din „Divina Comedie", spre centrul pământului.

Volumul „Râul uitării" pare a fi un jurnal memorialistic, dar depăşeşte aceste graniţe prin diversitatea tematică, arta narativă, artificiile compoziţionale, galeria de portrete, minuţiozitatea descrierilor etc., ceea ce demonstrează subtilul limen între istorie şi ficţiune. Citite în cheie simbolică, după cum însuşi autorul ne sugerează în subtitlu, povestirile din acest volum sunt pline de tâlc, umor, ironie, sarcasm, prefigurând cele două romane postume, mai acide, în care sarcasmul se îngroaşă prin satiră şi parodie. În acelaşi timp, „Râul uitării" surprinde şi drama unei conştiinţe încărcate care îşi acceptă soarta şi care parcă pare nerăbdător să-şi afle sentinţa: „Nu există scuze, nici justificări [...] fiecare este stăpânul liberului său arbitru în bine sau în rău. Nevoia de echilibru a existenţei cere şi aduce întotdeauna răsplata sau pedeapsa... Uneori mai curând decât am fi dispuşi să suportăm."[3]

După 4 ani de la moartea autorului, apare volumul „Disciplina dezordinii", rămas în manuscris, subintitulat „roman memorialistic". Cartea vizează, într-adevăr, destinul autorului, fără a respecta ordinea cronologică a evenimentelor; autorul este şi narator, dar nu întotdeauna personaj, deoarece, de multe ori, povestirea urmăreşte evenimente la care autorul a fost doar martor sau chiar evenimente ce i-au fost relatate de alte instanţe şi care nu au neapărat vreo relevanţă în *devenirea* personală. Deci memoriile surprind atât o istorie personală, cât şi istoria societăţii în care a trăit şi s-a format autorul. Având în vedere clasificarea literaturii confesive făcute de Lejeune, „Disciplina dezordinii" s-ar încadra mai bine în genul autobiografic, decât în cel al memoriilor: „o povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existenţă, atunci când pune accent pe viaţa sa individuală, îndeosebi pe istoria personalităţii sale"[4].

Însă cuvântul „roman" din subtitlu intrigă, deoarece, prin mărturisirea propriilor amintiri, Titus Popovici îşi revendică (din nou) statutul de scriitor, poziţionându-şi cartea pe rafturile literaturii (de ficţiune). E adevărat că şi în „Disciplina dezordinii" autorul face uz de limbajul artistic, de tehnicile literare, de expresivitatea estetică pentru a-şi explica traseul existenţial, însă pentru Lejeune nu este suficient ca o autobiografie să se transforme în roman,

[1] Titus Popovici, *Râul uitării*, Bucureşti, Editura Salut 2.000, 1994, p. 407
[2] *Ibidem*, p. 54
[3] *Ibidem*
[4] Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 12

ci, subliniază teoreticianul francez, caracterul romanesc ar trebui anunţat pe copertă. Având în vedere că volumul lui Titus Popovici îndeplineşte atât criteriul autobiografic, cât şi pe cel al ficţiunii, putem spune că „Disciplina dezordinii" este o autoficţiune. Astfel, graniţa între istorie şi ficţiune devine şi mai sensibilă în acest volum, ceea ce presupune şi o interpretare a lui din cel puţin două perspective, deoarece „În povestirea aceasta în care naratorul îşi ia ca temă propriul său trecut, sigiliul individual al stilului capătă o importanţă specială, pentru că la autoreferinţa explicită a naraţiunii însăşi, stilul adaugă valoarea autoreferenţială implicită a unui mod singular de elocuţie"[5].

Aşadar, expresia autobiografică devine un document atât pentru recuperarea unei biografii, cât şi pentru recuperarea unei istorii a epocii comuniste prin ochii unui om din interiorul partidului. Dar, după cum bine se ştie, orice istorie personală într-un regim dictatorial este, în cea mai mare parte, dictată de istoria social-politică. Titus Popovici este convertit la comunism şi ia parte la viaţa unei formaţiuni politice de la o vârstă fragedă, când lipseşte discernământul necesar pentru a distinge între bine şi rău. Recunoaşte însă că şi-a dat seama destul de repede de absurditatea regimului comunist, dar nu se desparte de acesta decât atunci când toate pericolele au trecut. Cu toate acestea, povestirea parcursului său politic şi a iniţierii mult prea timpurii în comunism nu este, sau cel puţin nu poate fi o formă de justificare, deoarece „Naraţiunea-confesiune, acuzând abaterea de identitate, reneagă erorile din trecut, dar nu-şi declină prin aceasta responsabilitatea susţinută în permanenţă de acelaşi subiect."[6]

E adevărat că „Disciplina dezordinii" a fost citită de multe ori doar pentru dezvăluirile din interiorul vieţii politice ceauşiste, dar acestea vor conta mai puţin cu trecerea anilor, deşi e de apreciat stilul comic-ironic pe care îl adoptă Titus Popovici în povestire. Mai important este studiul unui istorii personale, deoarece e revelator în ceea ce priveşte biografia autorului, dar, mai ales, în ceea ce priveşte formarea personalităţii acestuia şi *devenirea* sa în lume.

În prim plan va rămâne şi studiul literar, deoarece „Disciplina dezordinii" nu este o simplă autobiografie, ci este autoficţiune. Titus Popovici şi-a folosit şi aici virtuozitatea literară, după cum observă şi Gheorghe Grigurcu: „Nu mai puţin, înţelegînd a folosi două cerneluri precum celebrul Procopius din Cezareea, a dat în vileag, după ceasul al doisprezecelea, nevrednicia, impostura, turpitudinea unei cîrmuiri alături de care s-a situat din interes material. Calificarea sa de prozator, cu observaţia ageră şi verbul alert şi caustic, dau acestei mărturii secunde un preţ în sine."[7]

Aşadar, literatura confesivă devine, cel puţin pentru scriitorii specializaţi, şi un spaţiu literar, căci, intrând în propriul trecut şi în propria interioritate nu înseamnă o părăsire a ficţiunii, aşa cum nici ficţiunea nu presupune o mistificare a realităţii.

Bibliografie critică şi teoretică

1. Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în „România literară", nr. 47, 29 noiembrie-5 decembrie 2000
2. Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000
3. Lejeune, Philippe, *Neliniştea pe care cititorul o încearcă faţă de istoria sa personală...*, traducere de Iulian Boldea, în „România literară", nr. 31, 3-8 august 2012, p. 23

[5] Jean Starobinski, *Relaţia critică*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 87
[6] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 93
[7] Gheorghe Grigurcu, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în „România literară", nr. 47, 29 noiembrie-5 decembrie 2000, p. 15

4. Matei, Alexandru, *Autoficţiunea, control de rutină*, în „Observator cultural”, nr. 184, 2 septembrie 2003, p. 26
5. Simion, Eugen, *Romanul-memorii*, în „Cultura”, nr. 113, 2008, p. 7
6. Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981
7. Starobinski, Jean, *Relaţia critică*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, 1974

FES-LA VILLE MERE DANS LA PROSE DE TAHAR BEN JELLOUN

Elena Chiriac, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Hometown for all the benjellounien characters and for the author himself, Fez is also the symbol of a bygone era, a golden age of Muslim culture. Closed universe, Fez has symbolically embedded in the walls and in the arrangement of its streets the traces of an Islamic tradition actively practiced.

Without having a direct opening to the Western civilization that corrupts, Fez acquires, in Tahar Ben Jelloun's prose, a maternal dimension proved by the efforts to teach "its children" the superstitions and the traditional practices of the Islam. It becomes a matrix space, a source in which the characters return to reconnect with a forgotten or distorted past. However, the city of Fez returns to the characters an identity that inevitably does not comply with the conditions of modern life.

Center of the Muslim culture, Fez is also intimately linked to the self expression, making possible the confessions of the characters. Guardian of the secret, brilliant storyteller and an extraordinary gifted witch, Fez plays the role of a mother rather sensitive to the link with the past than the modernity. Fez is surrounded by mystery, cultivates the sacred, and facilitates the entry into the dreamland until the day when someone comes roam into its streets, "communicate" with it for the only purpose of delivering his secrets.

Keywords: city space, Fez, the mother-town, the Muslim city, the identity –town

1. Fès-la ville natale

Ville natale de tous les personnages benjellouniens, ainsi que de l'auteur lui-même, Fès est aussi le symbole d'un passé révolu, d'un âge d'or de la culture musulmane. Univers clos, la ville fassie porte symboliquement incrustées dans ses murs et dans l'arrangement de ses rues les traces d'une tradition islamique activement pratiquée. Sans avoir une ouverture directe vers une civilisation occidentale qui corrompt, Fès acquiert, dans la prose benjellounienne, une dimension maternelle par ses efforts de faire connaître à « ses enfants » les superstitions et les pratiques ancestrales. *Omphalos* de la culture musulmane, Fès est aussi intimement liée à l'expression du moi, privilégiant les confessions des personnages. Gardienne du secret, brillante conteuse et sorcière aux dons extraordinaires, Fès incarne une mère sensible plutôt à la liaison avec le passé qu'à la modernité. Elle s'entoure de mystère, cultive le sacré, facilite l'entrée dans le monde du rêve en attendant qu'un jour, quelqu'un vient arpenter ses rues pour découvrir ses secrets.

Dans ses romans Tahar Ben Jelloun revient constamment au chronotope fassi, car la ville de Fès renvoie à une expérience fondatrice, originelle. Cette dimension maternelle, matricielle est rendue par l'approche inévitable du corps féminin qui, par son origine n'est qu'un espace matriciel. Afin de souligner l'importance essentielle de la ville fassie qui assume pour ses personnages le rôle d'une mère, l'auteur benjellounien l'appelle parfois *Fass*[1] au lieu de *Fès*. Cette différence concernant la dénomination de la ville réalise une démarcation

[1]Appellation arabe pour la ville de Fès.

évidente entre la ville qui « est enceinte » du passé et de la tradition islamique et la ville qui porte les traces de la modernité.

Le syntagme « lire Fass » est récurrent dans la prose de l'auteur marocain, car les personnages essaient de déchiffrer, du point de vue culturel, les indices d'une histoire islamique qui se dévoile devant eux. Il est intéressant de souligner que la ville-mère se trouve sous le signe du dédoublement renforcé dans le roman du début. Dans *Harrouda,* le narrateur-enfant met en valeur deux expériences capitales de la vie d'un garçon. D'un regard détaché provoqué par les deux vols entrepris, il décrit, avec beaucoup de détails, la visite au hamman et la circoncision. Ces deux étapes importantes ne peuvent être franchies que dans un cadre matriciel, originel, traditionnel tel que la ville de Fès. Le dédoublement fassi est aussi repris dans la construction des personnages qui se trouvent tiraillés entre les deux cultures opposées :

Lire Fass.

Remonter l'axe spatial d'un oued, axe de la symétrie insoupçonnée qui écrit deux villes sur écran de terre rouge avec l'encre blanchâtre et le résidu gris.

J'ai décidé que ces deux villes sont jumelles parce que séparées dans une même identité par la teinte différente, même si elles se confondent et s'interpénètrent en un lieu circulaire, lieu de la rencontre initiale, espace figé dans l'étreinte du saint, fils d'un martyr. On a dit que ce lieu permet la réconciliation de l'homme tourmenté avec la sagesse du saint Moulay Idriss. Dire illusoire. [2]

Fondée par Moulay Idriss, « la ville des villes » subit, au fil du temps, des modifications territoriales importantes encore gardées qui expliquent le dualisme de la ville. Le narrateur-enfant comprime en quelques lignes l'histoire de la ville marocaine et met en relief sa dualité éprouvée par l'interpénétration de la nouveauté dans la tradition. Les villes dans les villes dont parle le narrateur ne sont autres que Fès –el-Bali, la ville ancienne où l'architecture respecte les percepts islamiques et Fès-el-Jdid, la ville moderne qui a souffert des influences essentielles occidentales. La description poétique faite par un enfant renforce encore une fois l'idée que la ville de Fès reste pour les personnages benjellouniens un espace privilégié, une source culturelle et un lien qui noue avec un passé lointain. Même partagée en deux et séparée par une construction différente, la ville conserve une identité commune devenue une sorte d'axe central qui attache les deux parties et crée un tout entier. Ce lieu, nommé « espace primordial » et « berceau de la civilisation maghrébine »[3]par Robert Elbaz, permet une communication pas tout à fait ouverte entre l'homme moderne et l'homme traditionnel. Les éléments modernes ont souvent la tendance d'effacer les éléments culturels traditionnels et cet effacement ou plutôt cet obscurcissement est un motif pour lequel l'interrelation traditionnel –moderne ne se réalise point d'une façon harmonieuse. En fait, comme l'affirme le personnage-enfant, cette interrelation échoue, car les coutumes activement pratiquées par les musulmans refusent de faire place à la modernité qui prêche plus de liberté.

Ce manque de compréhension et d'entente mutuelle est dévoilé largement dans le roman*Harrouda,* où Fès se transforme d'une ville puissante, d'une mère aimante et aimée en une ville oubliée qui sauvegarde un passé dont peu de gens parlent et que beaucoup d'entre eux préfèrent oublier pour vivre selon les conditions modernes. Elle devient une mère qui perd ses enfants à cause de ses voisions mal intentionnés :

Fass se dépeuple et s'éparpille.

[2]Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973, p.48.
[3]Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.86.

La malédiction de l'histoire a trouvé lieu de son écriture. Cette cité, d'où a toujours émané le pouvoir se trouve à présent ensevelie dans les couches de l'oubli. Le protectorat a d'abord tenté la dédoubler en la reléguant aux confins de la différence : il a créé une ville à son image à huit mille mètres de l'ancienne, dans la tradition de la laideur coloniale. Il a même réussi à la peupler de Fassis qui préfèrent la voiture au mulet[4].

L'autorité française est métaphoriquement nommée « L'Ogre » dans le roman benjellounien, car elle est vue comme un règne étranger imposé par la force, qui veut détruire une culture ancienne et convertir un peuple à une modernité pervertie. De ce point de vue, la ville fassie se vide de son peuple, tombe dans l'oubli et une partie essentielle de la culture traditionnelle islamique disparaît. L'espace commence à perdre de sa valeur symbolique et il devient creux, une coquille sans contenu. Marc Gontard dans *Violence du texte* soutient l'idée que dans le roman *Harrouda* la ville de Fès est vue comme une ville en déclin dont le passé et la liaison avec la culture musulmane traditionnelle n'assurent plus la survie : « L'occidentalisation de Fass qui débute avec le Protectorat français et se poursuit durant l'époque postcoloniale, est vécue, dans Harrouda, comme effraction de l'enceinte, déchirure de l'identité, que matérialise le dédoublement de Fass »[5].

Cependant, les artisans qui se fient encore à cet espace fortement imprégné de leurs traditions luttent contre cet oubli et cette déchirure de la « ville sacrée »[6]. La ville devient ainsi « un manuscrit »[7] dont la lecture libère un passé qui accorde une carte d'identité aux citoyens. Mais ce manuscrit est souvent mal compris par les autorités et il est destiné à disparaître dans les brumes du souvenir. À la fin de ce discours fassi, l'enfant-narrateur donne un conseil précieux pour ceux qui veulent apprendre de plus sur la culture musulmane : « Il faut survoler la ville et laisser la mémoire fabuler »[8].

Dans le roman *Moha le fou, Moha le sage*, Fès n'apparaît pas explicitement dans le texte, mais le personnage principal Mohammed, dédoublé parfois par un autre personnage Moché, utilise dans son discours des syntagmes symboliques qui renvoient à elle. Moha est un prisonnier qui est accusé d' « avoir porté atteinte à la sûreté de la Cité ». Pour cette fausse accusation, il est torturé afin d'avouer en fait ce qu'il n'a pas commis. Son discours a le rôle de lui protéger en quelque sorte la raison et de rester le plus lucide possible. Cette protection due à la remémoration des beaux moments de sa vie ne lui épargne pas la souffrance corporelle.

Pendant la torture de plus en plus insupportable, Moha accuse le régime français qui détruit la culture musulmane et efface l'identité du peuple, parle de la relation homme-femme en islam et la catalogue d'un malentendu ; il se souvient de l'âge d'or de l'islam, met en relief les symboles essentiels de l'islam et, de temps en temps, quand la douleur le force à conscientiser son état corporel il décrit, minutieusement, et parfois ironiquement les étapes et les modalités du supplice.

Cependant, son discours remémoratif touche aussi la dimension maternelle, car l'enfant Moha abandonné par son père est soigné par une mère tendre, une source qui selon nous renvoie à la ville fassie : « La source m'a nourri. La source m'a élevé. La source m'a aimé. »[9]. Son discours est chargé de souffrance, non seulement d'un chagrin physique que le personnage est incapable de nier et de dépasser, mais aussi d'un chagrin psychique marqué par la relation avec l'espace matriciel. L'invocation adressée à une mère qui n'a pas de nom

[4]Tahar Ben Jeloun, *op.cit.* ,pp. 82-83.
[5]Marc Gontard, *Violence du texte, étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, 78.
[6]Dans le roman *Harrouda*, le narrateur parle de Fès comme d'une ville sacrée, élue par le Prophète lui-même pendant la nuit de Mirage quand Mohammed, sur son cheval ailé, accomplit l'ascension au ciel.
[7]Tahar Ben Jelloun, *Op.cit*, p.86.
[8]*Ibidem*, p.86.
[9]Tahar Ben Jelloun, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978, p.141.

mais que le personnage respecte beaucoup est un hommage dédié à la ville Fass où il ressent la nostalgie du passé :

O mère ! Tu m'as porté dans ton ventre ; tu m'as porté sur ton dos ; tu m'as donné le lait et les perles ; tu m'as donné la parole et l'eau ; ô mère tant que je n'ai pas quitté ton corps, je n'ai pas connu du chagrin.[10]

Espace matriciel, la ville de Fès est toujours associée au ventre, au corps féminin dont le rôle essentiel dans la vie est d'enfanter, de nourrir et d'éduquer ses rejetons. Cet espace fonctionne comme une sorte de paravent contre les afflictions de la vie quotidienne, un lieu d'évasion pour ceux qui n'arrivent pas à trouver leur place dans le nouveau monde. Dans le cas de Moha, le personnage échappe à la douleur corporelle en revenant à l'origine de son peuple.

Dans *La Fascination des images*, Françoise Gaudin renforce l'idée d'opposition qui se crée entre un espace qui nourrit l'appétit symbolique et culturel du peuple marocain et le système imposé par le Protectorat français que Moha stigmatise avec véhémence. L'exégète affirme que « L'espace se trouve régi par deux forces antagonistes : d'une par la Terre, source de bonheur, de l'autre, l'ordre, le système, l'Abstrait, opposant de toutes les quêtes »[11]. De ce point de vue le personnage benjellounien lance un appel à la terre sacrée, la seule qui puisse sauver son peuple. Sa voix est une porte-parole de tous les autres qui se sentent injustement traités par les autorités, oubliés, inadaptés aux nouvelles conditions imposées.

O Toi, Terre sacrée d'où nous sommes sortis, Tu es humble tout en nourrissant toutes choses ; nous savons que Tu es sacrée, et que tous nous sommes parents avec Toi. Grand-Mère et Mère-Terre féconde, pour Toi il y a une place dans ce Calumet. O Mère, puisse ta nation s'avancer sur le sentier de la vie, face aux vents violents! Puissions-nous marcher avec fermeté sur Toi! Puissent nos pas ne jamais hésiter! Nous et tout ce qui se meut sur Toi, nous envoyons nos voix au Grand-Esprit! Aide-nous ! Tous ensemble nous crions comme un seul : Aide –nous![12]

Cet appel adressé à la ville –mère peut –il être vraiment entendu ? Fès peut-elle restituer à ses enfants une identité volée par des événements malheureux ? Dans son article *Une brève histoire des villes maghrébines*, Mohammed Naciri considère que la ville musulmane « intègre intimement l'espace et la société »[13], donc la ville devient elle-même une carte d'identité qui ne peut être ni volée, ni perdue, car elle se trouve à la vue de tous.

Dans *La Prière de l'absent*, Tahar Ben Jelloun met en scène une ville secouée par une guerre qui balaie tous les espoirs. Fès, la ville –mère qui protège ses enfants et qui les éduque dans l'esprit de la culture musulmane est obligée de les envoyer ailleurs afin d'apprendre l'histoire de leur pays. Les personnages principaux sont tous les trois des individus en marge de la société, car ils sont issus d'un monde caché, nié par la culture islamique. Yamma, une prostituée, Boby, un fou et Sindibad, un amnésique reçoivent la mission d'initier un enfant à la culture et l'histoire marocaines. Celle qui confie l'enfant aux trois individus est une sage-femme, une grand-mère appelée Lalla Malika qui, selon nous, peut incarner la ville-mère. Elle avoue à la fois son statut de mère et la dimension maternelle de la ville : « Ainsi, mon enfant, tu es devenu, tu vas devenir, un autre. Arraché aux entrailles de Fès, tu es remis à ses pierres et à sa terre chaude »[14]. Dans le roman, elle représente la voix qui connaît bien l'histoire et la culture du pays marocain et par l'intermédiaire de la conteuse Yamma passe ces savoirs au

[10] *Op.cit.,* p.140.
[11] Françoise Gaudin, *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.65.
[12] Tahar Ben Jelloun, *Op.cit.*, pp.136-137.
[13] Mohammed Naciri, « Une brève histoire des villes maghrébines », in *Maghreb, peuples et civilisations*, dr. Camille et Yves Lacoste, Paris, La Découverte Poche, 2004, p.75.
[14] Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p.37.

nouveau-né. Il est intéressant de souligner que l'enfant a besoin de suivre un itinéraire géographique pour acquérir ces informations.

De ville en ville, de village en village l'enfant s'approprie spatialement et temporellement une histoire qui risque d'être oubliée. Fès, qui a incrusté dans ses murs cette histoire, est en train d'être détruite et l'enfant prend le rôle de la ville et sauvegarde pendant son trajet dans le pays les événements et les personnages importants de la culture musulmane. Fès n'arrive plus à garder son statut de « berceau de la tradition islamique »[15] comme l'a considère Nadia Kamal-Trense, car à cause du fléau de la guerre elle devient un cimetière, un espace vide, un corps sans âme. Le voyage permet à l'enfant de découvrir l'histoire de la fondation de sa ville natale, les exploits du cheikh Ma-al- Aynayn, héros de la résistance saharienne ; il visite la ville Meknès avec ses vendeurs de souvenirs, les territoires déserts qui abritent les survivants d'Agadir, etc. Selon l'opinion de l'orientaliste Françoise Gaudin le cheikh Ma-al- Aynayn n'est pas seulement un symbole de la révolte contre les pouvoirs corrompus, mais aussi il « réunit la culture et la religion. […] Il unit également l'histoire et la morale »[16]. Ce personnage se rattache inévitablement à la ville fassie, qui – comme une mère qui a peur de perdre ses enfants -, verrouille ses portes afin d'arrêter les influences occidentales et finit par étouffer et par être haïe :

Fès société secrète ? Non, société fermée. Elle verrouillait ses portes sur ses biens, sur ses bijoux et jeunes filles à la peau très blanche et à la chevelure très longue. […]

Si la médina de Fès est faite de ruelles basses et étroites, faite de labyrinthes sombres, de pierres vieilles et lourdes, c'est parce qu'elle couve, telle une mère, des certitudes fortes et inébranlables. Ville sans marge. La marge est hors de l'enceinte, au-delà des murailles…[17]

Cependant, cette opposition face à la modernité ne peut pas être alimentée longtemps, car les transformations spatiales et temporelles sont inévitables et la relation homme-espace est remise en question.

Le voyage qu'entreprennent les trois vagabonds ne s'achève pas, car tous le trois rendent leur souffle. Pourtant, l'enfant accumule pendant le cheminement vers le sud des informations fondamentales qui peuvent construire l'identité pour laquelle les personnages benjellouniens mènent une quête assidue. Après l'accomplissement partiel de l'itinéraire prévu, l'enfant revient dans les bras protecteurs de Lalla Malika : ilrevient à sa Terre-Mère, pour reprendre la dénomination de Moha, un autre personnage benjellounien. En termes bachelardiens, nous identifions dans ce retour l'amour évident pour le lieu natal, pour un espace protecteur qui indique l'appropriation spatiale au plus haut niveau.

2. Fès-ville dépositaire du secret

Le secret est un des leitmotivs importants de la prose benjellounienne. Les histoires des personnages se déroulent surtout sous l'empire du silence et de l'oubli. Chaque personnage est né avec un destin chargé des secrets plus ou moins lourds. Maintes fois le dévoilement du secret équivaut à un changement radical de la vie du personnage qui porte ce destin. Dans ce processus de révélation interviennent souvent des personnages adjuvants qui parfois forcés par des événements inattendus sortent de l'ombre et font des aveux essentiels.

La ville-mère, cette fois-ci, cache dans ses rues étroites de graves secrets, et impose un destin que les personnages ont souvent du mal à supporter. C'est le cas de Zahra/Ahmed du diptyque benjellounien qui est obligé de garder le secret sur sa vraie identité, de Radhia, personnage du roman *Les Yeux baissés*, qui a inscrit dans les lignes de ses mains le chemin

[15]Nadia Kamal-Trense, *Tahar Ben Jelloun, l'écrivain des villes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.48
[16]Françoise Gaudin, *Op.cit*., p.81.
[17]Tahar Ben Jelloun, *Op.cit*., pp.84-85.

qui conduit à la découverte du secret. Dans *L'enfant de sable. La Nuit sacrée* et *Les Yeux baissés*, la ville de Fès n'apparaît pas explicitement nommée, mais ses dimensions maternelle et traditionnelle sont toujours mises en relief par le rapport qu'entretiennent les personnages avec l'espace. C'est ainsi que dans le diptyque de l'auteur marocain, l'histoire du personnage se situe dans une ville dont l'une des rues est appelée « la rue d'un seul »[18]. Même si l'accent est mis sur le destin fabriqué du personnage, il est inévitable de lire parmi les lignes du texte l'influence d'un espace fermé qui garde entiers des us et des coutumes de la tradition islamique.

Ces coutumes musulmanes sont suivies à la lettre par le père du personnage Zina/Ahlmed. C'est pour cette raison qu'il décide d'élever en garçon sa dernière fille. Le père cache l'identité du nouveau-né pour se protéger contre ses frères dont il revient le droit de partager la fortune si leur frère n'a pas un héritier mâle. D'un commun accord avec sa femme et la sage-femme, le père prépare l'arrivée au monde de la huitième fille qui deviendra, pour la prospérité de la famille, un héritier mâle :

Nous allons sceller le pacte du secret : donne-moi ta main droite ; que nous doigts se croisent et portons ces deux mains unies à notre bouche, puis à notre front.[…]

Ainsi le pacte fut scellé ! La femme ne pouvait qu'acquiescer.[19]

À partir de ce moment le père nie totalement l'identité féminine de sa fille qui commence à comprendre son statut privilégié dans une société qui préfère plutôt les hommes aux femmes.

L'architecture du roman respecte en quelque sorte l'architecture de la ville fermée en soi-même par des portes dont le seuil peut être franchi si les personnages s'encadrent dans la tradition musulmane. La ville met aussi son empreinte sur le destin des personnages et les oblige à vivre selon les coutumes instituées sans accepter des influences du dehors. Ahmed, même s'il est l'héritier de la fortune de son père, reste enfermer dans la ville natale afin de protéger et de sauvegarder des pratiques ancestrales. Quand il est libéré de son secret par le père en train de rendre son âme, Ahmed retrouve son état féminin et l'affirme à haute voix. Mais pour que cela soit possible il est nécessaire de quitter sa maison, de s'enfuir de Fès. Une fois le secret dévoilé et les coutumes transgressées, le personnage ne peut plus vivre dans cette ville, car il devient déjà un mauvais exemple, une mauvaise influence occidentale. « J'étais déjà une étrangère »[20] affirme Zahra/Ahmed après la mort de son père qui vingt ans l'a obligé(e) d'accomplir un faux destin.

La même chose se passe dans le village où elle arrive après son enlèvement par le Cheikh. Gardien de sept secrets, le Cheikh prend la décision de lui confier les énigmes afin de lui gagner l'amitié. Cependant, à la fin de la confession le personnage est forcé de quitter le village, de ne pas se souvenir jamais de cette rencontre, car le dévoilement des secrets entraîne la perte de l'identité et même de la vie de ceux qui y habitent:

Entre lui et nous il y a un pacte, un serment : ne jamais livrer à l'étranger nos sept secrets. Chaque secret qu'il dévoile est un peu de notre peau qui s'en va. Nous perdons les couleurs sur notre visage, puis les dents, puis les cheveux, puis le sang, puis la raison, puis l'âme et enfin la vie.[21]

La décomposition graduelle dont parle l'enfant villageois peut être comparée à la transformation identitaire que les gens de l'islam subissent en relation avec les influences

[18]Dans *Giacometti. La rue d'un seul*, Paris, Gallimard, 2006, Tahar Ben Jelloun parle au début de son essai d'une rue si étroite qu'il est impossible de passer plus d'une seule personne. Cette rue se trouve dans la ville de Fès et, à cause de son étroitesse, elle porte le nom de « la rue d'un seul ». L'auteur marocain fait cette approche grâce à la sculpture filiforme de Giacometti.
[19]Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p.23.
[20]Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, p.1987, p.55.
[21]*Op.cit.* p.49.

modernes. De ce point de vue l'enfant n'est que le gardien d'une tradition musulmane qui assure une identité à ses pratiquants. La ville-mère qui, auparavant, offrait une modalité d'évasion du monde réel, à voir *Harrouda, Moha le fou, Moha le sage*, se transforme dans une mère tyrannique qui refuse à ses enfants d'autres connaissances que celles qui proviennent d'elle-même. Elle étouffe les personnages, les enferme dans un cadre limité et les oblige à vivre plutôt dans le passé que dans le présent.

De la même façon se construit le roman *Les Yeux baissés* où la protagoniste Radhia porte inscrit dans les lignes de sa main un secret qui apportera à son village la richesse. Elle est choisie à conduire les villageois sur le chemin vers la découverte du trésor caché. Mais jusqu'à l'âge convenu, le secret est sauvegardé par la grand-mère de Radhia à seul but d'éviter les vengeances et l'envie de sa tante Fatouma qui se considère la gardienne du trésor. La protagoniste est le seul être qui puisse entretenir une relation harmonieuse avec la terre, car elle est éduquée dans la tradition musulmane qui lui confère le droit de toucher la terre sacrée :

« Toutes ses pierres sont posées sur une motte de terre très brune, la substance même de notre vie, la terre de notre terre, le sable noir de nos passions, le lit profond dans lequel reposent nos ancêtres, cette terre est habitée par l'esprit de nos parents et de parents de nos parents ; elle est cendrée ; si une main étrangère la touche, elle devient braise et brûle les doigts de l'intrus […] ».[22]

La main étrangère dont il est interdit de toucher la terre représente, selon nous, les autorités françaises qui ont longtemps soumis le pays marocain. La métaphore voile un fort avertissement, les étrangers qui veulent s'approprier et détruire les secrets de cette terre seront chassés. Dans ces affirmations nous lisons le refus évident d'accepter les influences étrangères par peur de ne pas pervertir une culture qui règne des siècles dans ce pays. Cependant, la fille qui porte le secret se rend à Paris avec sa famille après la mort tragique de son frère. Les deux cultures portent leur première guerre, car Radhia se heurte, dès le début, à la division du temps. Le pays marocain ne connaît que le lever et le coucher du soleil, tandis que la France divise la journée en vingt-quatre heures. Ce problème du temps la bouleverse extrêmement, puisque elle n'arrive pas à s'adapter.

Après vingt ans, Radhia retourne dans son village où elle découvre un arrêt total, la terre et les gens sont les mêmes : « Vingt ans ont passé et toujours la même terre, le même horizon, les mêmes questions. La terre, étendue à perte de vue, ne présente aucune ambigüité ».[23]À partir de ce moment Radhia se rend compte que le changement vient d'elle, du secret qu'elle porte et son retour est surtout dû à la découverte de cette énigme. Le trésor caché dans les montagnes n'est pas du tout de l'or et de l'argent, mais il s'agit d'une source d'eau, l'une de plus précieuse chose de la vie des villageois qui attendaient la pluie pour en avoir un peu. Selon Mohammed Naciri qui fait une brève histoire de la ville musulmane « l'eau, a donc été, depuis les temps des fondations, le vecteur de l'urbanisation et le principe organisateur de son expansion spatiale ».[24]

L'héroïne vit un fort conflit intérieur, car elle est le symbole d'une culture ancestrale caractérisée par le secret. De ce point de vue, l'émigrante affronte avec difficulté « les méandres de l'acculturation française qu'elle traverse »[25] selon l'affirmation de Robert Elbaz. De retour en son pays, Radhia se rend compte de grandes différences qui existent entre la culture musulmane et la culture occidentale et elle est consciente que son identité musulmane

[22]Tahar Ben Jelloun, *Les Yeux baissés*, Seuil, Paris, 1991, pp.10-11.
[23]*Op.cit.*,p.253.
[24]Mohammed Naciri, *Op.cit.*, p.76.
[25]Robert Elbaz, *Op.cit.*, p.43.

ne peut pas être niée même si elle a subi des influences occidentales. La ville-mère, tout comme dans *La Prière de l'absent,* exige de ses enfants revenir à la maison.

Selon nous, la ville musulmane sélecte toujours parmi les protagonistes benjellouniens un personnage qui devient son porte-parole dans le monde humain. Comme nous l'avons déjà vu, la ville devient maison, un espace qui à la fois abrite, protège et éduque.

3. Fès - ville prison

La ville prison est bien mise en scène dans quelques romans benjellouniens où les personnages se sentent enfermés comme dans une cage. La ville-mère qui emprisonne, qui étouffe, qui étrangle est représentée dans le diptyque *L'enfant de sable. La Nuit sacrée* et *L'Écrivain public*.

Zahra/Ahmed est condamné(e) par ses propres parents à suivre un destin fabriqué : être le mâle de la famille et sauver la fortune et l'image de bon musulman de son père. Elle est emprisonnée physiquement et psychiquement dans un monde qui ne lui appartient pas. Éduquée selon les coutumes des hommes, toutefois elle n'arrive pas à nier sa corporalité féminine, même si elle la cache sous des vêtements masculins. Si le personnage arrive à tromper les yeux vigilants des ses tantes et de ses oncles, il ne réussit pas à effacer la transformation et les instincts de son corps. Zahra est consciente de son statut privilégié dans un monde où le statut de la femme est inférieur à celui de l'homme, mais la lutte qu'elle mène est vouée à l'échec, car le corps lui rappelle toujours qu'elle est une femme : « je réalisai combien ma vie d'homme déguisé ressemblait à une prison. J'étais privée de liberté dans la mesure où je n'avais droit qu'à un seul rôle. Hors ces limites c'était la catastrophe »[26]. Le personnage se trouve dans l'impossibilité de sortir de rets d'un destin imposé, il a un seul rôle à jouer et telle une marionnette il accomplit son numéro. Même après la morte de son père qui la libère du destin détourné, Zahra vit son enfermement dans la détresse et la solitude. Ses sœurs lui doivent respect et obéissance, mais en fait elles la haïssent, car elle a empoché deux fois de plus la somme d'argent que revient à une fille après la mort de son père.

« J'étais devenue la prisonnière de mon destin »[27] devient une sorte de leitmotiv du diptyque benjellounien, car le personnage se reconnaît vaincu, lasse de lutter contre une araignée qui tisse autour d'elle une toile de plus en plus épaisse. La prison qu'elle fait à cause de l'assassinat de son oncle n'est qu'une autre étape que le destin lui a préparée. Enfermée dans une cellule Zahra vit l'emprisonnement un peu plus détachée. Il ne se compare pas à ce qu'elle a dû subir pendant vingt années cachée sous des vêtements d'homme « En prison je trouvais la vie naturelle. J'oubliais le besoin de liberté. L'enfermement ne m'oppressait pas. Je me sentais disponible ».[28] Cependant, elle ne peut pas nier l'autre prison qui l'accompagne partout, qui la porte dans sa peau et dans sa raison.

Finalement, le personnage accepte son dédoublement qui, dorénavant, fait partie intégrante de sa vie et, surtout, qui lui offre une autre identité. L'identité musulmane perdue est remplacée par une autre identité qui tente à se plier aux nouvelles conditions de vie apportées par le Protectorat français. Zahra avoue qu'après vingt ans elle s'est habituée à sa prison, car elle la ressent « comme une carapace sur le dos »[29] et qu'elle ne peut pas enlever, car elle provoquerait la perte totale du personnage.

[26]Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p.143.
[27]Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 157.
[28]Tahar Ben Jelloun, *La Nuit…*, p.173.
[29]*Op.cit.*, p.172.

Selon nous, cette acceptation du destin que l'auteur marocain met en évidence par l'intermédiaire de son personnage équivaut à un conseil pour le peuple marocain qui refuse d'accepter la présence française dans leur pays et s'enferme dans la tradition musulmane pour protéger leur identité. La ville de Fès, dans ce cas, est un coffre qui dissimule dans son ventre des joyaux d'une importance culturelle essentielle et dont la clé appartient à ceux qui respectent la tradition qui a souvent « une fonction magique », comme l'affirme Elena-BrandusaSteiciuc[30]. Ville intérieure, elle prêche le retour aux ancêtres, car, selon Véronique Bonnet, Marc Kober et Khalid Zekri, Fès est « perçue comme un creuset "d'authenticité marocaine " ou le modèle intérieur d'une identité nationale ».[31]

Le personnage du roman *L'Écrivain public* conçoit aussi la ville de Fès comme une prison. Enfant malade, il est obligé de vivre plusieurs années dans un couffin. La rêverie est le seul état qui l'aide à survivre à cette catastrophe. Il s'entoure d'images créées à partir de son profond désir de marcher. Mais ces images renforcent son état maladif et focalisent le lecteur sur une vision grotesque de la ville. Selon l'enfant, figé dans son couffin, la ville est un tyran qui profite de sa maladie afin de fermer toutes les portes vers l'horizon :

Toute ville natale porte en son ventre un peu de cendre. Fès m'a rempli la bouche de terre jaune et de poussière grise. Une suie de bois et de charbon s'est déposée dans mes bronches et a alourdi mes ailes. Comment aimer cette ville qui m'a cloué à terre et longtemps voilé mon regard ? Comment oublier la tyrannie de son amour aveugle, ses silences lourds et prolongés, ses absences tourmentées ?[32]

Enfoncé dans son couffin qui devient, comme l'affirme Zahra/Ahmed, une « carapace » dans le dos du personnage, l'enfant fait une caractérisation détaillée de l'espace qui pèse lourdement sur lui. Le rapport de forces n'est pas équilibré, car la ville l'anéantit dans sa maladie en se transformant dans un monstre prêt à dévorer son enfant. Il peut se sauver seulement par la parole que, d'ailleurs, il manie excellemment. Frustré par le manque de la capacité motrice, le personnage se venge de sa ville-mère en lui créant un portrait d'ogresse :

Mère abusive, fille cloîtrée et infidèle quand même, femme opulente et mangeuse d'enfants, jeune mariée nubile et soumise, corps sillonné par le temps, visage saupoudré de farine [..]. [33]

La longue péroraison sur la ville ne fait que détourner le regard du lecteur de l'état maladif de l'enfant qui, contrairement à ce qu'il laisse comprendre, s'en réjouit. L'enfance est, par définition, une expérience positive et, dans le cas de l'écrivain public, elle est enrichie par le rêve. Tous les personnages benjellouniens arrivent à un état onirique seulement quand ils vivent à Fès. Quitter la ville natale signifie abandonner le songe et l'enfance, refuser la tradition et passer à la maturité. Le départ de l'enfant à Tanger où il cherche sa guérison équivaut à une rupture, à un passage à une autre étape de sa vie. Cependant cette rupture n'est pas totale, car la ville natale exige toujours un retour : « Je sais, on ne quitte jamais la ville natale. Elle vous poursuit, peuple votre sommeil de cauchemars, de rêves prémonitoires, de rappels à l'ordre et au retour. […] L'appel de la terre est inscrit dans la chute du destin. On ne peut y échapper ». [34]

Inscrite dans le paradigme de la tradition, la ville de Fès porte le stigmate d'une mère abusive qui oblige ses enfants à l'obéissance et au respect des coutumes musulmanes. Les destins des personnages sont créés de telle manière que les héros et les héroïnes bejellouniens

[30] Elena-BrandusaSteiciuc, *Horizons et identités francophones,* Chișinău, Editura Cartier, 2012, p. 72.
[31] Véronique Bonet, Marc Kober, Khalid Zekri, « Introduction », in *Lire les villes marocaines*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9.
[32]Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983, p.41.
[33]*Op.cit.*, p.41.
[34]*Ibidem*, p.47.

ont toujours à affronter et à dépasser un manque ou une dégradation. Ce handicap provoque les personnages à une interrogation sur leur identité et sur leur rôle dans la machination du destin. L'auteur marocain choisit d'accorder à la ville Fès une dimension maternelle surtout pour souligner l'importance de l'identité nationale à laquelle les colonisateurs ne font beaucoup de crédit. Tahar Ben Jelloun met en relief l'attitude agressive de ceux qui veulent imposer dans un pays musulmane une culture totalement opposée, laïque. La ville de Fès, même ancrée dans une tradition qui paralyse toute influence, est la source évidente d'une identité qui caractérise le peuple marocain.

"Note:

Cet article a été financé par le projet «***SOCERT. Société de la connaissance, dynamisme par la recherche***», n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens**!"

Bibliographie :

Corpus d'étude :

Ben Jelloun, Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.

Ben Jelloun, Tahar, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, seuil, 1978.

Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

Ben Jelloun, Tahar, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983.

Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

Ben Jelloun, Tahar, *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

Bibliographie critique :

Ben Jelloun, Tahar, *Giacometti. La rue d'un seul*, Paris, Gallimard, 2006.

Bonet, Véronique,Kober, Marc, Zekri, Khalid, *Lire les villes marocaines*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Elbaz,Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Gaudin, Françoise, *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Gontard, Marc, *Violence du texte, étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

Kamal-Trense, Nadia, *Tahar Ben Jelloun, l'écrivain des villes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Naciri, Mohammed, « Une brève histoire des villes maghrébines », in *Maghreb, peuples et civilisations*, dr. Camille et Yves Lacoste, Paris, La Découverte Poche, 2004.

Steiciuc, Elena –Brânduşa, *Horizons et identités francophones*, Chişinău, Cartier, 2012.

FRANK CAPRA: FROM POPULISM TO CIVIL RELIGION

Ofelia Tofan (Al-Gareeb), PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Frank Russell Capra, "the American dream personified"[1], was one of the best American movie director and the creative force behind major award-winning films during the 1930s and 1940s. His movies, Mr. Deeds Goes to Town, Mr. Smith Goes to Washington, Meet John Doe, together with It's a Wonderful Life are often included in the category of the greatest films ever made. And movies, like religion, with their symbols exerted a profound influence upon the American imagination. Making from turning movies a profession, a creed, Frank Capra transformed cinema into a (civil) religion. Film genres are generally defined by a prominent auteur, and Frank Capra's name is nonetheless associated with the populist comedy movie. Obviously, Capra's populism is more cultural than political, but it is no wonder since his "weapons" are the reiterating and glorifying the virtues of America's symbols and praising the common American. Capra's movies can be approached in terms of civil religion, too. Civil religion deals with such symbols as historic figures (Washington, Jefferson, Grant, Lincoln, etc) as prophets; sacred places (Grant's Tomb, Lincoln's Memorial and others) as shrines; celebrations (Memorial Day, Thanksgiving Day, Fourth of July, Veterans Day, birthdays of Washington, Jefferson, Lincoln, and so on). Frank Capra expressed his creed at full in the film language making it crystal–clear – American perennial values are the means by which one person can recover his or her moral strength, can help the community, can help the society, can be a real American, a true believer in the precepts of civil religion, a patriot. In his movies, Capra kept reminding the Americans of their ideals.

Keywords: Frank Capra, populism, civil religion, symbols, patriotism

INTRODUCTION

"A great man and a great American, Frank Capra is an inspiration to those who believe in the American dream" (John Ford)

Considered to be the "American dream personified"[2], Frank Russell Capra was one of the best American movie director and the creative force behind major award-winning films during the 1930s and 1940s. The Italian-born American director, writer and producer was more a patriot then many other American-born citizens.

America in the 1930s, traversing the Great Depression, was facing a time of economic, political and social hardship. Yet, the 30s were also the era of the great Studios who fulfilled their role of entertainers – the audience went to movie-theatres where screwball comedies, glamorous musicals and fantasy movies meant to divert the grim realities of the time were shown. Generally, Hollywood released escapist movies, in optimistic tones and with no criticism vis-à-vis society, state authority, government, political institutions, and so on. But

[1] According to Ian Freer, film historian.
[2] *Idem*.

among the filmmakers of that period, Frank Capra, alongside with very few others, can be considered an anti-establishment director.

Frank Capra's movies**,** *Mr. Deeds Goes to Town* and *Mr. Smith Goes to Washington, Meet John Doe*, together with *It's a Wonderful Life* are often included in the category of the greatest films ever made. These can be watched and enjoyed on a simplistic entertainment level, but there are also some more things told "between the lines", so that they cannot be any longer mere escapist films, created for mere enjoyment. There are strong issues being dealt with about man and his relationship within the society he lives in, starting from the most elemental problems concerning individuals, going to political corruption. There is a pervasive sensation that city people are corrupt and vitiate all that they come in contact with, whereas the simple, innocent country people are good-natured and un-perverted. The point is that it is not the individual that is corrupted, but the society that corrupts the individual. Both protagonists in the first two above mentioned movies live undisturbed in their small towns. Things change when they go to city.

As a matter of fact, Capra's characters are modelled on the belief that one man can make a difference and help society, a sort of "And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you – ask what you can do for your country."[3]

Movies, like religion, exerted a profound influence upon the American imagination. We are surrounded by images. Images are but things representing something else, things standing for something else. And when images are used to represent, they symbolize, and symbolizing is the basis for (inter)communication. Cinema is a sort of communication presenting us with recognizable figures, objects, and situations. And the symbols Frank Capra used to render his ideas are by far recognizable – they all refer to the American mode of being, to the forefathers of the nation, to the most valuable reference points that marked the becoming of the United States as it is. So, it becomes quite obvious why the Capra-esque style won the hearts of the audience back in the 1930s, but not only then. As long as true love for one's country will exist, and Americans will love their country, no matter what generation is referred to, such movies will exert a certain influence upon those watching them.

As to the symbol-values Capra praised in his films, since he considered them as being an important part of the America's "creationist" myth, he must have had in mind George Santayana's words: "He who forgets history is doomed to repeat it" and paraphrased it: "A country which forgets its past loses its identity", and definitely wanted to deter from occurring such a thing and thus he brought his modest contribution to the process. Making from turning movies a profession, a creed, Frank Capra transformed cinema into a (civil) religion.

Film historians and critics analyzed his movies and aligned him with various cultural movements, such as Transcendentalism/Romanticism, Populism, Modernism, etc. True as it is, civil religion made its "debut" in the world of humanities in the 1960s, and Capra stopped directing in 1961, but nonetheless, Capra's movies can be very well approached in terms of civil religion. Civil religion deals with such symbols as historic figures (Washington, Jefferson, Grant, Lincoln, etc) as prophets; sacred places (Grant's Tomb, Lincoln's Memorial and others) as shrines; celebrations (Memorial Day, Thanksgiving Day, Fourth of July, Veterans Day, birthdays of Washington, Jefferson, Lincoln, and so on). All the stock is as well the "property" of the American state, of the American people, of the American patriotism too, and, why not, of the American political movements.

Perhaps Capra was not truly a populist, in the political sense of the word, but definitely he was a true patriot. He loved America and the Americans:

[3] From famous President John. F. Kennedy's Inaugural Address on January 20th, 1961 <http://www.famousquotes.me.uk/speeches/John_F_Kennedy/5.htm>.

I fell in love with Americans, just fell in love with them. These goddamned Americans I thought, they were so free on their own, individuals, not taking their hats off to anyone. If somebody got sick they'd do something about it, I thought Americans were the gods of the world. [4]

Rather abruptly said and on a rough language, but the love he felt oozes through each and every word, a real love affirmation made in the sincerest and limitless admiring manner. And he loved America and the Americans not sententiously, not only on a level of making affirmations, but he proved it to the full with each movie he made. What else such movies as *Why We Fight* series[5], for instance, or *Mr. Deeds Goes to Town* or *Mr. Smith Goes to Washington* are if not instances meant to remind his fellow country people how great America is and how they could find support and examples to follow in the great historic past, piled out with numerous heroic figures?

Although among some critics Frank Capra does not have a reputation equal to those of other directors, his best films are still popular with the audience. Probably it is his simple vision, combined with a mastery of the film form itself that has made him so long-lastingly popular. He will be always remembered and praised for his contribution to the American thinking about individualism and democracy, for his optimism reflected in his movies (explained in a way by his background: that of an immigrant who succeeded in climbing the social ladder, and who sincerely loved his adopted country). Capra expressed his faith in democracy, his confidence that good people could really reform the society and government, and make things go well. He expressed his belief in the common man, often referred to in his movies as "the little guy/people."

In his movies, Capra kept reminding the Americans of their ideals.

FRANK CAPRA AND THE POPULISM

"*The perennial American 'ism' with its roots extended at least as far back as the American Revolution*"[6] (George McKenna)

All dictionaries define populism as being a political philosophy, supporting the rights and power of the people in their struggle against the privileged elite; the movement organized around this doctrine; a political discourse that appeals to the general mass of the population.

However, the term populism derives from the Latin *populus*, "people", in the sense of "nation" and not in the sense of "multiple individual persons", and, throughout history populism has been a common political phenomenon.

In the United States of America, the movement has as starting point the principles and doctrines of the late nineteenth century Populist Party, especially its support of agrarian interests, opposing large business and financial interests, and combining elements of the left and right, given its central tenet that democracy should reflect the pure and undiluted will of the people.

[4]Walter Karp, "The Patriotism of Frank Capra," *Esquire* 95 (February, 1981), 34< http://xroads.virginia.edu/~Ma97/halnon/capra/capra.html>.
[5] When Capra was assigned the mission to make some series which were supposed to motivate the U.S. soldiers, he confessed to have tried to create "one basic, powerful idea" that would spread and evolve into other related ideas: I thought of the Bible. There was one sentence in it that always gave me goose pimples: "Ye shall know the truth, and the truth shall make you free."
[6] Wes D. Gehring, *Populism and the Capra Legacy*, *apud* George McKenna, *American Populism*, Greenwood Press, 1995, p.1.

Deriving from the political doctrine, the other sense of populism, as seen by Wes D. Gehring, is that of "a celebration of rural and/or small-town life, mythic-like leader sense who have risen from the people (also reflecting the movement's often patriotic nature), an adherence to traditional values and customs (mirroring the phenomenon's strong sense of nostalgia), anti-intellectualism (in an elitist sense), a faithfulness to honest labour, and a general optimisms concerning both humanity's potential for good and the importance of the individual."[7]

Film genres are generally defined by a prominent auteur, and Frank Capra's name is nonetheless associated with the populist comedy movie, a combination between the power-to-the-people genre and the romantic screwball comedy.

The political involvement is more obvious in *Mr. Smith Goes to Washington*, starting with the protagonist's name – Jefferson Smith (the role being played by Jimmy Stewart), a combination between the name of the real American hero, Thomas Jefferson and one of the possible names of any American common man, Smith – and going to the populist belief in the Jeffersonian democracy, the core of the populism, the faith in a rural and small-town America, with very little need of government interference.

And if Jefferson Smith succeeds in stopping the corruption in the United States Senate, the protagonist with the same name in *Meet John Doe*, played by Gary Cooper, stops a fascist-like organization, whereas Longfellow Deeds (again a combination, this time the first name being that of a patriotic poet of the people, and the surname being the noun "deeds", describing a man of action), the hero in *Mr. Deeds Goes to Town*, stops a corrupt banker by offering his money to the people for building small farms. Moreover, through their political involvement, Capra's protagonists celebrate real American heroes' commonsense wisdom, heroes such as Davy Crockett, Andrew Jackson, Daniel Boone and Abraham Lincoln, the national treasure and model to be followed by every American. The scenes with Deeds visiting Grant's Tomb and Jefferson visiting Jefferson and Lincoln Memorials, respectively denotes Capra's patriotism, his creed in American tradition and values, and his strong conviction that children should be educated in the respect of all these – and to this purpose he must have created the memorable scene in *Mr. Smith Goes to Washington* with the little boy reading The Declaration of Independence for his grandfather, providing an authentic history lesson.

Obviously, Capra's populism is more cultural than political, he made an apolitical populism part of his everyday vision, but it is no wonder since his "weapons" are the reiterating and glorifying the virtues of America's symbols and praising the common American, as he admits:

The strength of America is in the kind of people who can plant a seed and sow the grass. I wanted to glorify the average man, not the guy at the top, not the politician, not the banker, just the ordinary guy whose strength I admire, whose survivability I admire.[8]

FRANK CAPRA AND THE CIVIL RELIGION

"*We are a nation formed by a covenant, that is, by dedication to the libertarian and egalitarian principles of the Declaration of Independence, and those principles comprise the standard by which we must judge ourselves*." [9] (Leo Marx)

[7] Wes D. Gehring, *op. cit.*, p.1.
[8] See Capra's interview with John F. Mariani in *Focus on Film* 27 (1977), 46-47 qtd. <http://www.classicmovies.org/articles/aa083197.htm>
[9] John Scharr, *apud* Leo Marx, "The Uncivil Response of American Writers to Civil Religion in America", *American Civil Religion*, ed. by Russell E. Richey and Donald G. Jones, Harper & Row, Publisher, New York, 1974, p. 244.

Religion has been defined in many ways, for instance, starting from the Latin root *re-ligere*, to "bind together", religion is defined as the totality of those feelings, symbols, and acts that bind a group together. In Denis Fustel Coulange's *The Ancient City*, as well as in Émile Durkheim's *The Elementary Forms of the Religious Life*, it is defined as "either a correlate of the structure of a society or as a projection of the image of society into objective and sacred symbols".[10]

As to civil religion, its definition varies; thus, in the case of sociology of religion, civil religion is the folk religion of a nation or a political culture. As a political philosophy, civil religion is a ritual expression of patriotism. In terms of sociology of religion, civil religion comprehends the veneration of the past (political) leaders and of veterans, founding and other national myths, and the religious manifestations (invocation of God in political speeches, quotation of religious texts on public occasion or by political leaders) as well; whereas in terms of a political philosophy, it encompasses parades, the display of the national flag, singing of the national anthem, inaugural ceremonies, building monuments to commemorate great leaders and events, the Pledge of Allegiance of the United States. Generally, the manifestations overlap and include religious elements too.

According to William H. Swatos, Jr. Editor (Hartford Institute for Religious Research), the notion of civil religion originates in the work of Rousseau, *The Social Contract*, with echoes in Tocqueville. On the pages of Rousseau's work the simple doctrines of the civil religion are outlined, namely the existence of God, the life to come, the reward of virtue and the punishment of vice, and the exclusion of religious intolerance.

Civil religion began to have a major importance in the social scientific study of religion when Robert Bellah published the essay, "Civil Religion in America", in *Daedalus* in 1967. It refers both to a form of civic faith within a republic, and to public expressions of religious faith in cultures where religion is more familiarly categorized as a private affair. In respect to civic faith, the term derives from a phrase by Benjamin Franklin, when he made "proposals" for an educational academy in Philadelphia in 1749 - the study of "history", he argued, would "afford frequent opportunities of showing the necessity of a public religion".

Bellah's definition of American civil religion is that it is "an institutionalized collection of sacred beliefs about the American nation", which he sees symbolically expressed in America's founding documents and presidential inaugural addresses. It includes a belief in the existence of a transcendent being called "God", an idea that the American nation is subject to God's laws, and an assurance that God will guide and protect the United States. He sees these beliefs in the values of liberty, justice, charity, and personal virtue and concretized in, for example, the words "In God We Trust" on both national emblems and on the currency used in daily economic transactions.

As Robert Bellah asserts, "behind the civil religion at every point lie Biblical archetypes: Exodus, Chosen People, Promised Land, New Jerusalem, sacrificial Death and Rebirth. But it is also genuinely American and genuinely new. It has its own prophets and its own martyrs, its own sacred places, its own solemn rituals and symbols. It is concerned that America be a society as perfectly in accord with the will of God, as men can make it, and a light to all the nations."[11]

As religion operates with symbols, civil religion has its own stock: its prophets, saint-like historical figures, such as Grant, Jefferson, Lincoln, Washington, "the divinely appointed

[10] Charles H. Long, "Civil Rights – Civil Religion: Visible People and Invisible Religion", *American Civil Religion,* p. 212.
[11] Robert N. Bellah, "Civil Religion in America", *American Civil Religion,* pp. 40 – 41.

Moses who led his people out of the hands of tyranny"[12]; its "scriptures": the Declaration of Independence and the Constitution; its sacred places (Grant's Tomb, Lincoln's Memorial); its celebrations (Memorial Day, Thanksgiving Day, Fourth of July, Veterans Day, birthdays of Washington, Jefferson, Lincoln, etc). It is the religion of democracy and, according to Horace M. Kallen, quoted by Herberg, "democracy is the religion *of* and *for* religions"; politically it means the Constitution; spiritually, the idealism, which is so characteristically American. In the civil religious perspective, America is a new order, initiated under God's will and flourishing under His benevolent providence.[13]

Civil religion has five meanings: first is the notion of civil religion as folk religion; the second meaning is that of a transcendent universal religion of the nation; the third is that of religious nationalism; the fourth is the democratic faith; and the fifth is that of a Protestant nationalism.

As concerns Capra, the third and the fourth meanings prove to be the basis upon which he erected his altar for praising and glorifying America. In the acceptance of the meanings of religious nationalism, or the religion of patriotism, nation is not the church of national religion, but the object of adoration and glorification, therefore the civil religion, as archbishop John Ireland maintains, "gives America its majesty, and to patriotism its sacredness and force."[14] And this is precisely what Frank Capra wants to echo in his films. Nonetheless, movies, like religion, have exerted a profound influence upon the American imagination.

Civil religion is based upon symbols, and so is patriotism. In his films, Frank Capra pays homage to American traditions and values. He serves to his audiences from everlasting veritable history-lessons, "re-creating" and recalling at the same time, America's if not great, at least better and more comprehensible past, expressing his faith in democracy, his confidence in the good, un-perverted people who are able to alter their society and their government. Capra tries to present American nation and the realities of the 30s, appealing to his contemporaries' sentiment of patriotism and for this, he uses America's most valuable treasures, namely the same symbols civil religion operates with, for developing and maintaining an American "imagined community".

CONCLUSIONS

Civil religion is the celebration of democracy, of the Constitution and national unity, of social egalitarianism, of religion proper; it is the "religionization" of the national life and culture, somehow moulded upon Thomas Jefferson's thought: religion, morality, and civic responsibility. And that is precisely what Capra suggests in his movies. Even the language he uses is the American vernacular: democratic, egalitarian, common, more colloquial, closer to the raw.[15] It is as clear as possible – the worship of Constitution in America is not due to any legalistic propensity, but to the fact that the Constitution embodies the principles of the Declaration of Independence, where the individualistic and humanitarian creed, the faith in the power of the implemented moral will received its classical statement. In the proportion

[12] *Idem*, p.30.
[13] *Cf.* Will Herberg, "America's Civil Religion: What It Is and Whence It Comes, *American Civil Religion*, pp. 78 – 80. The author alludes to the one dollar bill. The reverse of the seal on the left features a barren landscape dominated by an unfinished pyramid of 13 steps, topped by the Eye of Providence within a triangle. At the base of the pyramid are engraved the Roman numerals MDCCLXXVI (1776), the date of American independence from Britain. At the top of the seal stands a Latin phrase, "ANNUIT COEPTIS," meaning "He (God) smiled upon our beginnings." At the bottom of the seal is a semicircular banner proclaiming "NOVUS ORDO SECLORUM" meaning "New Order of the Ages," which is a reference to the new American era.
[14] Donald G. Jones and Russell E. Richey, "The Civil Religion Debate", *American Civil Religion,* p.16.
[15] *Cf.* Donald G. Jones and Russell E. Richey, "The Civil Religion Debate", *American Civil Religion,* p. 8.

America achieved a national consciousness, this creed and the faith became a national conscience.

And thus, the audience once again are given a history lesson, are given a lecture, nothing more but a sermon in terms of the civil rights. (Civil) religious faith is not only faith, but it is faith in the triumph of the good. Besides, Americanism consists not of what Americans believe to be true, but rather of what they believe *in* – their attitudes, their sentiments, their hopes and resolves, their scruples and maxims, or what are sometimes called their "valuations". And that is a moral meaning comprised in the civil religious sermon Capra serves to his fellow country-people.

Frank Capra succeeded in being a poet, a poet of both the passionate American dream, and the actual expression of the real world as he knew very well. For him, America's dream was the finest movements of desire and imagination can find expression in human live.

And for certain, Frank Capra expressed at full in the film language making it crystal–clear – American perennial values are the means by which one person can recover his or her moral strength, can help the community, can help the society, can be a real American, a true believer in the precepts of civil religion, in other words, a patriot.

(Selective) Bibliography

Brinkerhoff, David B., White, Lynn, K. *Sociology*, University of Nebraska-Lincoln. West Publishing Company, 1988.

Carney, Raymond. *American Vision: the Films of Frank Capra.* Cambridge University Press, 1986.

Edgerton, Gary. "Capra and Altman: Mythmaker and Mythologist", *Literature Film Quarterly*_, 1983 no.1, 29

<http://xroads.virginia.edu/~Ma97/halnon/capra/capra.html (April 29, 2012)>.

Gehring, Wes, D. *Populism and the Capra Legacy.* Greenwood Press, 1995.

Richey, Russell E. and Jones, Donald G. eds. *American Civil Religion*, Harper & Row, Publisher, New York, 1974.

Jowett, Garth, *The "Facts" of the "Censored" Film: Theoretical and History Approaches*

<https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1826/1789 (April 28, 2012)>.

McMath, Robert C., and Foner, Eric eds. *American Populism: A Social History: 1877 – 1898.* New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1990;"Populism." *MSN Encarta* <http://encarta.msn..com./index/conciseindex/02/002C3000.htm, November 1, 2000 (March 29, 2012)>.

Olsen, Henry. "Populism, American Style". *National Affairs*. Issue number 4, summer, 2010 http://www.nationalaffairs.com/publications/detail/populism-american-style (May 9, 2012).

****Encyclopaedia for religion and Society* http://hirr.hartsem.edu/ency/PublicR.htm (May 13, 2012).

http://www.famousquotes.me.uk/speeches/John_F_Kennedy/5.htm (May 12, 2012).

FRENCH BORROWINGS FROM MIRCEA CARTARESCU'S ORBITOR *NOVEL*

Cristina-Eva Sauciuc, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The modernization of Romanian language through assimilation and integration of the western lexical items is a complex phenomenon that started long before the first translations of the late eighteenth century. Linguistic borrowings that have entered in the Romanian language vocabulary, over time, have enriched its structure with new words and with neological elements for the already present terms in the language, they have changed and diversified, giving a heterogeneous character. If old lexical influences (Slavic, Greek, Modern Greek, Turkish, Polish, etc.) were taken into account the internal structure of Romanian lexis, which have enriched with that era specific terms, new influences (Latin, Romanic and Germanic borrowings) contributed to its upgrading and development.

Keywords: borrow, modernization, french influence, neologism, Mircea Cartarescu.

Interferenţele lingvistice, culturale şi sociale au produs în sistemul limbii române, văzut într-o continuă mişcare, reconstrucţie şi inovaţie, multiple transformări de ordin lingvistic. Una dintre aceste transformări este reprezentată de împrumuturile lexicale, lucru posibil doar prin contacte lingvistice şi interlingvistice.

Marius Sala defineşte *împrumutul* ca o consecinţă a faptului că există anumite situaţii când unele cuvinte dintr-o limbă nu au corespondente adecvate în altă limbă şi, de aceea, se caută „umplerea lacunei lexicale respective"[1], care se poate manifesta fie la nivelul lexicului (lipsa unor cuvinte/sintagme), fie la nivelul cuvântului, din cauza faptului că acestea sunt private de anumite sensuri necesare pentru o complinire semantică. Acest lucru ar fi putea fi cauzat de faptul că, de cele mai multe ori, atunci când se împrumută un cuvânt, el nu se împrumută cu toate sensurile pe care le are, ci numai cu unul dintre ele.

În *Dicţionarul de Ştiinţe ale Limbii*[2], *împrumutul* „este un rezultat al contactului între idiomuri, reprezentând o formă de manifestare a interferenţei lingvistice". În acest sens, el devine un proces de asimilare a unui element lingvistic dintr-un idiom în altul. Nu în ultimul rând, împrumutul a fost tratat în lucrările de specialitate ca un mijloc extern de îmbogăţire a vocabularului unei limbi.

Împrumuturile lingvistice care au pătruns în vocabularul românesc, de-a lungul timpului, i-au îmbogăţit structura cu lexeme noi şi cu elemente neologice pentru termenii deja existenţi în limbă, l-au modificat şi l-au diversificat, conferindu-i un caracter eterogen. Dacă influenţele lexicale vechi (slavă, greacă, neogreacă, turcă, polonă etc.) au avut în vedere structura internă a lexicului limbii române, pe care l-au îmbogăţit cu termeni specifici epocii respective, influenţele noi (împrumuturile de origine latino-romanică şi germanică) au contribuit la dezvoltarea şi la modernizarea acestuia. Fenomenul acesta este explicat şi de Mioara Avram care vorbeşte despre caracterul „ospitalier al limbii române şi al capacităţii sale de asimilare/integrare a împrumuturilor până şi în *mediul* alofon"[3].

[1] Marius Sala, *op.cit*., p. 233.
[2] *DŞL*, Editura Nemira, Bucureşti, 2001, p. 280.
[3] Mioara Avram, *Anglicismele în limba română*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1997, p. 9.

Referindu-se la diversitatea influenţelor exercitate asupra limbii române literare de-a lungul timpului, Al. Graur realizează un inventar al acestora în funcţie de pătrunderea lor în limbă: „Spre deosebire de limbile romanice apusene, româna n-a primit împrumuturi din latineşte decât târziu şi, direct, relativ puţine. Întâi au venit din polonă, iar în Transilvania, probabil, din maghiară. În secolele XVII-XVIII, elementul internaţional era reprezentat mai mult prin cuvinte greceşti, venite direct din greceşte sau prin slavă (*alfavit, mihanizm* etc.) refăcute mai târziu după model apusean, adică trecute prin latină (*alfabet, mecanism*). Tot prin greacă au venit, mai ales în jurul anilor 1800, cuvinte franţuzeşti, italieneşti şi mai puţine englezeşti, cu unele modificări de pronunţare. Apoi, a intervenit, ca intermediar, rusa, prin care au pătruns la noi numeroase elemente internaţionale, majoritatea latineşti, greceşti, franţuzeşti. În sfârşit, în a doua parte a secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea, ne-am adresat direct limbilor apusene, în primul rând francezei”[4].

În evoluţia limbii române însă, orientarea spre împrumutul neologic latino-romanic este mult mai veche de secolul al XIX-lea[5], secol în care afluenţa termenilor neologici de origine franceză, italiană şi latină savantă atinge apogeul (mai ales după 1830, începând cu perioada paşoptistă), când tinerii intelecuali care făcuseră studiile la Paris, au pus în circulaţie, prin intermediul domeniilor de activitate, numeroase cuvinte din limba franceză, aceasta devenind important element de cultură şi civilizaţie pentru limba română.

Astăzi elementul francez este înlocuit de cel englez, de structuri şi unităţi angliciste, considerate „modele externe”[6] ce revoluţionează vocabularul românesc, după cum vom vedea în capitolele ce vor urma.

Cu privire la procesul de adaptare în limba română a împrumuturilor neologice, indiferent de structura lor etimologică, acesta este unul de durată, determinat de presiunea sistemului limbii şi de aspectele acestuia şi necesitând o atenţie sporită în ceea ce priveşte comportamentul lor lingvistic: „Adaptarea este un proces de oarecare durată, cu perioade de fluctuaţii, până când cuvântul îşi găseşte forma potrivită care să-l fixeze în sistemul existent. Durata perioadei de adaptare depinde mai ales de frecvenţa în circulaţie a cuvântului”[7].

Modernizarea limbii române prin asimilarea şi încadrarea elementelor lexicale occidentale este un fenomen complex, început cu mult timp înainte de apariţia primelor traduceri de la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Umaniştii de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, cunoscători ai limbilor clasice şi romanice apusene au îmbogăţit vocabularul cu neologisme latino-romanice, unele dintre acestea trădând, fie printr-o filieră polonă, fie prin una rusă sau una neogreacă. Astfel, unele cuvinte (*fantezie, paradă, neant*) întâlnite în opera lui Ion Neculce sau altele (*avocat, activitate, argument*) la Dimitrie Cantemir, constituie doar câteva exemple în acest sens.

Acest fenomen de înnnoire a limbii a devenit, pe parcursul secolului al XVIII-lea, un fenomen de discontinuitate în continuitate, în sensul că reorganizarea lingvistică a însemnat înlocuirea elementelor vechi turceşti şi neogreceşti cu structuri noi, ce corespundeau aspiraţiilor unei epoci de mari frământări sociale, politice şi culturale.

Pompiliu Eliade[8] şi, apoi, G. Ibrăileanu[9] au arătat că învăţaţii de atunci, prin orientarea latinistă pe care au susţinut-o, au făcut ca limba şi cultura franceză să devină foarte importante în procesul modernizării şi să constituie, totodată, modele pentru români.

---

[4] Al. Graur, *Tendinţele actuale ale limbii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 278.
[5] Vezi Stelian Dumistrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980, p. 25.
[6] Valeria Guţu-Romalo, *Aspecte ale evoluţiei limbii române*, Editura Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2005, p. 247.
[7] Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978, p. 314.
[8] Pompiliu Eliade, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România.* Originile. Studiu asupra stării societăţii româneşti în vremea domniilor fanariote, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 262.
[9] G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. VII, 1979, p. 191.

Influenţa franceză a avut un rol decisiv la desăvârşirea caracterului modern al limbii române literare, ea păstrându-şi poziţia principală între limbile moderne europene care au exercitat influenţe asupra limbii române. Există cel puţin două motive care confirmă acest lucru. Primul are în vedere conştiinţa originii romane comune a celor două popoare şi a înrudirii lor lingvistice. Cel de-al doilea motiv, formulat de Ştefan Munteanu[10], valorifică prestigiul cultural al Franţei la începutul secolului al XIX-lea şi relaţiile de ordin politic şi economic existente între Franţa şi Ţările Române. Majoritatea elementelor noi sunt împrumutate în secolul al XVIII-lea şi, mai cu seamă, la începutul secolului al XIX-lea.

Inserţia de termeni neologici s-a realizat la nivelul conceptelor, în funcţie de domeniile de activitate cărora aparţineau: ştiinţifice, politice, culturale, şi nu în ultimul rând, literare.

Domeniul ştiinţelor şi al tehnicii conţine o multitudine de neologisme de provenienţă franceză. D. Macrea[11], ocupându-se de studiul neologismelor cu etimologie franceză, remarca faptul că 27% din termenii ştiinţifici şi tehnici sunt de origine franceză. În scrierile moderne, cele mai numeroase împrumuturi se dovedesc a fi tot din limba franceză.

Romanul *Orbitor* al lui Mircea Cărtărescu constituie un exemplu concret în ceea ce priveşte utilizarea neologismelor de origine franceză. Vom încerca în cele ce urmează să exemplificăm cu citate din text frecvenţa acestor elemente neologice în textul literar, în funcţie de clasa morfologică în care se încadrează.

Clasa substantivelor neologice de provenienţă franceză se dovedeşte a fi una bogată şi variată în textul literar:

abajur, abajururi < din fr. *abat-jour*: „Lustra cu *abajururi* de sticlă verzuie, unul dintre ele ciobit de mult timp." (*Aripa stângă*, p. 9);

„Citeam adânc în noapte, tăcerea ţiuia tot mai tare, uneori o insectă se rotea zbârnâind în *abajur*, frigându-se de becul fierbinte." (p. 27);

„Din tavan coborau sute de ţurţuri de tencuială, încât gândeai că te afli într-o peşteră a comorilor, ca şi un policandru vechi, cu *abajururi* de hârtie creponată." (p. 108);

adrenalină < din fr. *adrénaline*: „Am pătruns în vestibulul cunoscut, reamintit cu un nou val de *adrenalină* eliberată în artere." (p. 100);

„Sculpturi în *adrenalină*, verzui-fosforescente, închipuiau siluiri cumplite, sfârtecări şi rezecţii, escorieri, ablaţii, zdrobiri..."(p. 154);

„Un flux de *adrenalină* rece ca gheaţa îi copleşi arterele." (p. 290);

alarmă < din fr. *alarme*: „Noroc că numai una sau două dintre ele fuseseră prinse acasă, cele care, cu mulţi alţi bucureşteni, se blazaseră de prea multele *alarme* aeriene" (p. 137);

alcov < din fr. *alcôve*: „Într-unul din vise am deschis uşa cea mai apropiată de mine şi am coborât o scară-n spirală, care ducea adânc, într-un mic *alcov* luminat electric, unde mă aştepta una dintre aceste fete-păpuşi, cârlionţate şi docile." (p. 11);

„Mioara descuie şi pătrunseră într-un *alcov* care-o lăsă pe Maria fără suflare." (p. 127); „[…] domolindu-i neliniştea şi sporindu-i încântarea de a fi acolo, în *alcovul* impregnat de parfumuri, lângă diva aceea de necrezut." (p. 129);

„[…] trezeşte prinţesele adormite în *alcovuri* de taină" (p. 267);

alee < din fr. *allé**e***: „pe *aleile* întunecoase, certând de la-nălţimea geniului lor perechile neprincipiale care veneau să se sărute sub lună." (p. 150);

[10] Şt. Munteanu, Vasile Ţâra, *Istoria limbii române literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.
[11] D. Macrea, *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982, pp. 72-81.

„[…] să colinde *aleile* parcurilor, oprindu-se la cetăţenii de granit şi de piatră albă şi făcându-i să lucească de curăţenie şi bunăstare.” (*ibidem*);

alveolă < din fr. *alvéole*: „Acum *alveola* ei se fărâmiţa ca ipsosul”. (p. 13);

„În tot acest timp, aerul era atît de dens de alte mii de lepidoptere, încât cei doi pur şi simplu îi respirau, trăgându-i, prin nări, în plămâni, simţindu-i cum se zbat în *alveole* şi expirându-i din nou în amurg.” (p. 202);

„M-am ridicat şi, privind în jur, mi-am dat seama că odaia ei era îngustă şi rotundă ca o *alveolă*, cu pereţii căptuşiţi cu catifea neagră.” (p. 236);

ambasadă < din fr. *ambassade*: „reţeaua noastră diplomatico-securistă împânzind *ambasadele* şi reprezentanţele” (p. 283);

amprentă < din fr. *empreinte*: „Sub cerul sfârtecat de crengile goale, ele însele sfârtecate de un dor negru şi ciudat, tânjind cu ochii languroşi, îşi lăsau *amprenta* degetelor de la picioare pe iarba abia încolţită, picurată cu movul şi galbenul cupelor mărunte, mirosind mai degrabă respingător.” (p. 49);

anvergură < din fr.*anvergure*: „Desfăşurate, aveau acum mai bine de trei metri *anvergură*.” (p. 194);

aventură <fr. *aventure*: „intrarea în marea *aventură* a detaşării de părinţi” (p. 242);

bizarerie < din fr. *bizarrerie*: „*bizarerie* anatomică” (p. 153);

briză < din fr. *brise*: „Cum sufla o *briză* caldă, dar răvăşitoare pentru păr, Maria îşi scoase baticul din poşetă şi şi-l legă sub bărbie.” (p. 106);

broderie < din fr. *broderie*: „O voce singură [...] mai ţesea o *broderie* sonoră în gelatina rece a sălii” (p. 278);

chimism < din fr. *chimisme*: „de la *chimismul* metabolismului nostru până la complexele noastre” (p. 200); „*chimismul* interior mi se modifica” (p. 259);

cinema < din fr. *cinéma*: „într-o sală de *cinema*” (p. 104);

colerետă < din fr. *collerette*: „în costum de epocă, cu *colerետă* la gât” (p. 159);

comă < din fr. *coma*: „tulbureala *comei* şi-a agoniei” (p. 231);

corolă < din fr. *corolle*: „Şi copăceii ca de madrepor, bălăciţi în mucus, ce-şi desfac *corolele* în fosele nazale.” (p. 214);

dantelă < din fr. *dantelle*: „întregul cimitir era îmbrăcat în *dantelă* de aţă de mătase” (p. 41);

demon < din gr. *daimón*; cf. fr. *démon*: „Erau *demonii* care începură să izvorască din cercul fermecat ca o încolăcire fabuloasă de răutate” (p. 44);

„*demoni* de coşmar” (p.169); „*demon* interior” (p. 232);

desen < din fr. *dessin*: „ornamentată cu *desene* florale aurii” (p. 135);

„Nimeni nu îndrăznea să urmărească *desenele* încâlcite ale fanteziei cu degetul până la originea lor mundană” (p. 174);

efort < din fr. *effort*: „Făcu *efortul* vieţii ei ca să se-ndepărteze, încet, de mormânt şi apoi s-o ia la fugă” (p. 114);

elită < din fr. *élite*: „corpul de *elită* al ofiţerilor de securitate” (p. 283);

etamină < din fr. *étamine*: „Sub oglindă era o masă de lemn de brad, cu sertar, acoperită cu o bucată de *etamină* cusută grosolan.” (p. 83);

feronerie < din fr. *ferronnerie*: „*feroneria* vocilor” (p. 267);

filet < din fr. *filet*: „*filetul* cheii de siguranţă” (p. 219);

filigran < din fr. *filigrane*: „Pe fiecare corp lucios frunzuliţe de aur desenau un *filigran* complicat.” (p. 124); „*filigrane* marmorate” (p. 155);

garsonieră < din fr. *garçonnière*: „Toamna trecută am închiriat *garsoniera*, în care m-am mutat progresiv” (p. 94); „uşa *garsonierei* de pe terasa blocului vechi şi sfărâmicios” (p. 151);

glomerulă < din fr. *glomérule*: „*glomerule* sudoripare” (p. 68);

grifon < din fr. *griffon*: „pe tronul suprem din craniu, încadrat de *grifoni*” (p. 206);

hialin < din fr. *hyalin*: „încerca să zărească ceva prin substanţa tulbure, *hialină*.” (p. 115); „Perla de lângă nară crescuse cât o boabă de strugure, şi în *hialinul* ei difuzau pânze vagi, sângerii.” (p. 170);

lavalieră < din fr. *lavallière*: „Câte o siluetă în sutană sau una în costum şi *lavalieră* se arătau uneori la fereastra dinspre podeţ.” (p. 173);

legist < fr. *légiste*, germ. *Legist*: „medic *legist*” (p. 16);

lustră < din fr. *lustre*: „*lustra* cu abajururi de stică verzuie” (p. 9);

madrepor < din fr. *madrépore*: „copăceii ca de *madrepor*” (p. 214);

magie < din fr. *magie*: „toate credinţele pământului adăposteau ochiuri fierbinţi de *magie*” (p. 179);

mansardă < din fr. *mansarde*: „Stau mai departe pe scaunul meu, în *mansarda* mea cu fereastră ovală, la marginea unei galaxii.” (p. 216);

metabolism < din fr. *métabolisme*: „chimismul *metabolismului* nostru” (p. 200);

mobilier < din fr. *mobilier*: „Intram în palatul de marmură, gol de orice *mobilier*” (p. 77);

monotonie < din fr. *monotonie*: „*monotonia* vocilor” (p. 326);

morfil < din fr. *morfil*: „zidurile se-nchegară, deveniră străvezii-lăptoase, apoi mate ca *morfilul*”

(p. 55);

nadir < din fr. *nadir*: „înălţându-se spre *Nadir*” (p. 323);

neant < din fr. *néant*: „privirile lor, cum stăteau acolo sus cap lângă cap, delimtau lumea sigură şi civilizată, dincolo de care m-ar fi înghiţit *neantul*” (p. 222);

nimb < din fr. *nimbe*: „*nimb* intens ca flacăra ochiurilor de aragaz la ieşirea din ţeastă” (p. 37); „*nimburile* Dumnezeilor bizantini” (p. 322);

noologie < din fr. *noologie*: „ce corespunde punct cu punct cu vârstele teologiei, *noologiei*, biologiei, geologiei şi nadologiei sale” (p. 327);

nostalgie < din fr. *nostalgie*: „lăsând în urmă regret şi *nostalgie*” (p. 16);

„Atunci şi chinuitoarea noastră *nostalgie* va fi întreagă, timpul nu va mai exista, memoria şi dragostea vor fi una, creierul şi sexul vor fi una, şi noi vom fi asemenea îngerilor.” (p. 61);

ocult < din fr. *occulte*: „motiv *ocult*” (p. 288);

palier < din fr. *palier*: „Fiecare *palier* avea o altă culoare a dezolării.” (p. 24);

paralizie < din fr. *paralysie*: „Între timp, *paralizia* feţei mele devenise totală.” (p. 266);

parc < din fr. *parc*: „*parcuri* raionale”; „aleile *parcurilor*” (p. 150);

racord < din fr. *racord*: „Nu era nimic de desluşit şi totuşi totul striga după desluşire, din ductul mistic al liniilor, din răbdarea maniacală a *racordurilor*, din rafinamentul culorilor simţeai că e încifrat un mesaj” (p. 84);

raport < din fr. *rapport*: „*raporturile* dintre clase” (p. 149);

recif < din fr. *récif*: „*recif* de corali” (p. 117);

reflect < din fr. *reflet*: „privind în ochi, ca hipnotizat, *reflectul* meu din oglinda străvezie a ferestrei” (p. 9);

strategie < din fr. *stratégie*: „în condiţiile noastre specifice, se impune o *strategie* la nivel local.” (p. 288);

suport < din fr. *support*: „Galeria era luminată de torţe înfipte în *suporturi* de metal negru” (p. 114);

surpriză < din fr. *surprise*: „fiecare întâmplare se configura ca o *surpriză* debusolantă” (p. 239);

torsiune < din fr. *torsion*: „*torsiuni* spaţiale” (p. 192);

troglodit < din fr. *troglodyte*: „*troglodiţii* ce ieşeau din grota sumbră a cinematografelor” (p. 186);

verandă < din fr. *véranda*: „casa albă, cu *verandă* şi marchiză multicoloră” (p. 118);

versant < din fr. *versant*: „Adunându-şi puterile, cum stătea în vârful scării cu câte un picior pe fiecare *versant* al ei, împinse violent în umărul stâng” (p. 152);

vid < din fr. *vide*: „*vid* insuportabil” (p. 79);

vitrină < din fr. *vitrine*: „Am ieşit cu ea de mână, am traversat şoseaua înzăpezită şi i-am privit părul albastru în lumina *vitrinelor* de la farmacie” (p. 11);

„*vitrinele* pline de inscripţii colorate” (p. 198).

Dintre adjectivele neologice utilizate de scriitor în *Orbitor* identificăm:

aerian < din fr. *aérien*: „De un rang mai înalt decât îngerii, aceşti supra-veghetori îşi aţinteau din palatele lor *aeriene* privirile de acvilă asupra muşuroaielor de furnici” (p. 275);

agresiv < din fr. *agressif*: „Începusem, de la o vreme, să şi scriu poeme, unde, între atâtea versuri gracile, feerice şi *agresive*, mă trezeam inserând uneori, fără nici o necesitate, câte un pasaj de neînţeles, care-mi fusese dictat parcă de cineva şi care, când îl reciteam, mă îngrozea ca o profeţie împlinită”. (p. 17);

arhitectural < din fr. *architectural*: „Dincolo de acest al doilea rând de clădiri, oraşul se-ntindea până în zare, acoperind jumătate din fereastră cu un amestec tot mai mărunţit, mai confuz, mai indistinct, mai aleatoriu de vegetal şi *arhitectural*, cu fleşele plopilor ţâşnind din loc în loc şi cupole ciudate arcuindu-se între nori”. (p. 12);

bizar < din fr. *bizarre*: „creându-şi altă *bizară* bază organică” (p. 58); „*bizare* capricii ale vreunui demon interior” (p. 232); „Fascinat de invocaţia sa *bizară*” (p. 332);

excitant < din fr. *excitant*: „parfumul de hârtie prăfuită, cel mai *excitant* parfum de pe pământ” (p. 27);

fluorescent < din fr. *fluorescent*: „reclame *fluorescente*” (p. 12); „un gaz uşor *fluorescent* ar fi umplut arcul gingiilor de cauciuc” (p. 23);

iradiant < din fr. *irradiant*: „coloana *iradiantă*” (p. 322);

monoton < din fr. *monoton*: „pălăvrăgeala *monotonă*” (p. 36);

opalescent < din fr. *opalescent*: „Verdele stins, veninul *opalescent* devenea tot mai dens, urletul împietrit tot mai universal…" (p. 154);

„Într-o baie cu un lichid *opalescent* plutea, buhăit, un fetus cu înţelepţi ochi orientali." (p. 339);

opalin < din fr. *opalin*: „Trista întrebare se disipa atunci în golul *opalin* al lădoiului colonial" (p. 177);

ornamental < din fr. *ornamental*: „arbuştii *ornamentali*" (p. 152); „brăduţi *ornamentali*" (p. 157);

previzibil < din fr. *prévisible*: „viitorul *previzibil*"(p. 22);

rectangular < din fr. *rectangulaire*: „Într-o noapte după ce mă condusese prin galeria unei vile cu ferestre susţinute de putti şi ghirlande, apoi pe culoarele *rectangulare* cu nişe în care dormeau urne pântecoase, am ajuns într-o cameră în ruine, prin fereastra fără tocărie şi plină de buruieni a căreia ardea luna." (p. 77);

suplu < din fr. *suple*: „corpul *suplu* al maşinii de cusut" (p. 122);

temporal < din fr. *temporal*: „s-ar fi dizolvat în stânca osului *temporal*" (p. 237); „stânca *temporală* ca roata mare a unui parc de distracţii" (p. 267);

terifiant < din fr. *terrifiant*: „imaginea *terifiantă* a tatălui meu" (p. 14);

În legătură cu verbele neologice prezente în roman, frecvenţa acestora este una relativ mare:

accentua < din fr. *accentuer*: „Globii ochilor tăi îşi vor *accentua* convergenţa." (p. 338);

a acţiona < din fr. *actionner*: „[…] se-ntreba iar ce resort sau ce pârghie *să acţioneze* pentru ca muşchii cervicali ai fetei să se contracte şi ea să-ntoarcă privirile spre el" (p. 203);

arbora < din fr. *arborer*: „Răbufniri de vânt cald agitau părul şi balonzaidele trecătorilor la intersecţii, trozneau steagurile roşii *arborate* pe faţade, zburau pălăria câte unei femei mai elegante în râsetele grupurilor de ucenici." (p. 186);

complota < din fr. *comploter*: „*complotează* unii contra celorlaţi" (p. 235);

concentra < din fr. *concentrer*: „mă *concentram* din toate puterile spiritului meu" (p. 26); „bezna *se concentra* în cameră, înfăşurându-mă cu tristeţe" (p. 236);

defila < din fr. *défiller*: „*Defilau* acum pe ecran nişte armate." (p. 162);

detecta < din fr. *détecter*: „să-ncerce *să detecteze* din vreme victima" (p. 176); „străduindu-se *să detecteze* nu ştiu ce reflexe" (p. 266);

developa < din fr. *développer*: „abia lasă loc unui strop de lichid scânteietor, de gândire limpede, în care *se developează* ţărâna structurată a lumilor" (p. 63);

epuiza < din fr. *épuiser*: „Carnea e pământul în care a fost sădită şi pe care-l *va epuiza* de resurse" (p. 61);

eroda < din fr. *éroder*: „Val după val, monştrii izbeau dreptunghiul ghimpos al falangei, îl *erodau*, îi smulgeau soldaţii şi-i târau în beznă." (p. 46);

escalada < din fr. *escalader*: „*escaladară* mormane de moloz" (p. 134);

estompa < din fr. *estomper*: „Stăteam aşa până se făcea complet întuneric şi oraşul, ca într-o ilustraţie din vechi cărţi pentru copii, *se estompa* delicat sub norii de argint şi de lună."

(p. 259);

exersa < din fr. *exercer*: „ca să aibă cu cine *exersa*-n timpul zilei" (p. 248);

filtra < din fr. *filtrer*: „Seara, lumina care *se filtra* prin fereştile proprietarilor era roză şi pâlpâitoare, ca-n vis.” (p. 108);

inventa < din fr. *inventer*: „mi se construia viaţa, un artist metafizic *inventa* secundă de secundă miliardul de amănunte” (p. 82);

„*Vom inventa* fiinţa ce-o *să* ne *inventeze*, dar nu va fi din lumină pură.” (p. 336);

orienta < din fr. *orienter*: „Înaintam prin flăcări cu ochii strânşi, răniţi, încercam *să mă orientez*, aproape sigur că o luasem în direcţie greşită.” (p. 87);

persecuta < din fr. *persécuter*: „răzbunare a satului împotriva unui Dumnezeu care îi *persecuta*” (p. 34);

profila < din fr. *profiler*: „Câte-o statuie *se profila* cafenie pe zaţul încă gălbui de la orizont.” (p. 111);

progresa < din fr. *progresser*: „Priveam cum *progresează* înserarea de septembrie” (p. 249);

proiecta < cf. fr. *projeter*: „avea să mi se interzică de-acum accesul la tot ce *proiectasem*” (p. 13); „Tot acest vis fetiţa ni-l *proiectase* într-un fel direct în creiere, de parcă noi înşine l-am fi visat” (p. 248);

refugia < din fr. *réfugier*: „M-am descălţat, mi-am scos căciula udă de zăpadă şi paltonul şi *m-am refugiat*, ca de obicei, în camera mea din faţă.” (p. 25);

regresa < din fr. *régresser*: „*a regresa*, a te întoarce, a coborî în miezul arhaic a minţii tale” (p. 219);

relaxa < din fr. *relaxer*: „androginii […] se reped spre grămezile de fibre striate, le contractă şi le *relaxează*, le-ndreaptă către ce vrea fiinţa noastră adâncă, şi degetul se mişcă, şi muntele se aruncă în mare.” (pp. 211-212);

simboliza < din fr. *symboliser*: „Statuile de sus, din arcadele înroşite de lună, *simbolizau* vicii sau virtuţi.” (p. 77);

transfera < din fr. *transférer*: „Vedem lumina cu nişte ouă cornoase pline de jeleu, o transformăm în implusuri electrice şi-o *transferăm* unei grămezi de mucilagii umede dintr-o cochilie de calcar.” (p. 213);

traversa < din fr. *traverser*: „Trebuia *să traversez* şoseaua şi să mă-nfund pe străduţele cartierului de vizavi.” (p. 73);

trepida < din fr. *trépider*: „Sala întreagă, cu popoarele adăpostite în ea, *trepida* în cutremur, cutremurare.” (p. 344).

Referitor la rolul împrumutului lexical în sistemul limbii române literare, Th. Hristea este de părere că „frumuseţea unei limbi este dată, în primul rând, de bogăţia, varietatea vocabularului ei, de continua sporire a inventarului lexical, iar modificările care au loc în cadrul lui sunt, cel mai adesea, direct ori indirect legate de progresul societăţii umane, în ansamblul ei, şi în mod special de transformările care se petrec în viaţa materială şi spirituală a unei colectivităţi lingvistice”[12].

References

[12] Theodor Hristea (coord.), *Sinteze de limba română* , ediția a II-a, revăzută şi mult îmbogăţită, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, p. 31.

[1] Avram, Mioara. (1997). *Anglicismele în limba română*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

[2] Buzatu, Mihaela. (2007). *Teoria contactelor dintre limbi*; *cu privire specială asupra contactelor între română şi engleză*, în "Philologica Jassyensia", an III, nr. 2(6), Iaşi, Editura Alfa.

[3] Coşeriu, Eugeniu (1997). *Sincronie, diacronie şi istorie – Problema schimbării lingvistice*, Bucureşti, Editura Enciclopedică..

[4] (2001). *Dicţionar de Ştiinţe ale Limbii*, Bucureşti, Editura Nemira.

[5] Dumistrăcel, Stelian. (1980). *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

[6] Graur, Alexandru. (1968). *Tendinţele actuale ale limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

[7] Guţu-Romalo, Valeria. (2005). *Aspecte ale evoluţiei limbii române*, Bucureşti, Editura Humanitas Educaţional.

[8] Hristea, Theodor. (1968). *Probleme de etimologie: studii, articole, note*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

[9] Hristea, Theodor. (2000). *Neologisme de origine latino-romanică impropriu folosite*, în "Studii şi Cercetări Lingvistice", LI, nr.2, Bucureşti.

[10] Hristea, Theodor. (1972). *Împrumuturi şi creaţii lexicale neologice în limba română contemporană*, în "Limba română", anul XXI; nr.3, Bucureşti, Editura Academiei Române.

[11] Hristea, Theodor. (1995). *Ortografia şi ortoepia neologismelor româneşti (cu specială referire la împrumuturile recente)*, în "Limbă şi literatură", anul XL, vol. II, Bucureşti.

[12] Hristea, Theodor. (1981). *Sinteze de limba română*, ediţia a II-a, revăzută şi mult îmbogăţită, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

[13] Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir. (1978). *Limba română contemporană*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

[14]. Macrea, Dimitrie. (1982). *Probleme ale structurii şi evoluţiei limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

[15] Moroianu, Cristian. (2009). *Etapele evoluţiei vocabularului literar românesc în epoca modernă*, în *Studii de gramatică. Omagiu Doamnei Profesoare Valeria Guţu Romalo*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti.

[16] Munteanu, Eugen. (2005). *Introducere în lingvistică*, Iaşi, Editura Polirom

[17] Munteanu, Ştefan, Ţâra, Vasile. (1978). *Istoria limbii române literare*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

[18] Pompiliu, Eliade. (1982). *Influenţa franceză asupra spiritului public în România.* Originile. Studiu asupra stării societăţii româneşti în vremea domniilor fanariote, Bucureşti, Editura Univers.

[19] Pruvost, Jean, Sablayrolles, Jean-François. (2003). *Les neologismes*, Paris, Presses Universitaires de France.

[20] Sala, Marius. (1997) *Limbi în contact*, Bucureşti, Editura Enciclopedică.

[21] Silvestru, Elena. (2008). *Tendinţe actuale în limba română*, Editura *Fundaţiei România de Mâine*, Bucureşti.

[22] Ursu, Despina, Ursu, N. A. (1970). *Observaţii asupra etimologiei neologismelor în DLR*, în ALIL, XXI.

[23] Ursu, N.A (1965). *Problema etimologiei neologismelor limbii române*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", XVI, 1965, p.105-112.

[24] Zafiu, Rodica. (2001). *Diversitate stilistică în româna actuală*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti.

INTERCULTURAL AND IDENTITARY DIALOGUES IN THE DRAMATIC TEXT. VLAD ZOGRAFI

Elena Iancu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: After the sedimentation of the experiences suggestive of a decadent era, Vlad Zografi (b. 1960, Bucharest) illustrates the attraction and separation of cultures in Petru sau petele din soare [Petru or the Solar Spots], the difference aiming both at a Soleil Couchant, but also at a Soleil Levant. From the perspective of the Romanian space – strategic, transitory and suggestible – one may note the dialogue between cultures (in the dramatic time), translated into a complex discourse, which reveals characters projected in accordance with the determination of history, memory, and identitary configuration.

Keywords: era, drama, culture, dialogue, imaginary

Prozator, traducător, personalitate activă în plan jurnalistic, editor al colecției de cărți de ştiinţă la Editura Humanitas[1], Vlad Zografi este cunoscut îndeosebi pentru operele sale dramatice (*Isabela, dragostea mea*, 1996; *Oedip la Delphi*, 1997; *Regele şi cadavrul*, 1998; *Viitorul e maculatură*, 1999; *America şi acustica*, 2007; *Petru*, 2007; *Toate minţile tale*, 2011), după cum demonstrează, printre altele, premiile obținute și desele nominalizări. Înscriindu-se în lista autorilor ce au depășit „divorţul catastrofal"[2], cum însuși precizează, dintre sfera umanistă şi cea ştiinţifică, Zografi este un literat care a studiat fizica, domeniu justificat prin apel la caracterul considerat „curat", „mai puțin murdar ideologic" în acea perioadă. Anul 1990 a marcat atât obținerea unei burse doctorale la Paris pe linia specializării inițiale, cât și debutul său în *România literară* cu o povestire, însoțită de prezentarea criticului Nicolae Manolescu, deși punerea replicilor pe hârtie se înregistra din perioada studenției[3]. De origine albaneză, autorul punctează că din punct de vedere cultural, este „sută la sută" român, dramatismul temperamental părând însă a aparține obârșiei. Simțindu-se apropiat de cultura rusă, spaniolă și germană, nu se declară a fi filofrancez, căci: „În Franța m-am simțit oarecum așa cum s-a simțit Petru cel Mare când a ajuns la Paris, eu fiind poate mai puțin barbar decât acesta, dar destul de violent în reacții. Cultural, Franța mie-mi e străină. Eu am ajuns acolo din întâmplare: ca în piesa lui Molière, *Le Médecin malgré lui*"[4].

Această afirmație trimite la *Isabela, dragostea mea*, volum apărut sub egida UNITER, cu o prefață de Monica Lovinescu[5] și cu o introducere de Marian Popescu, distins cu premiul

[1] „Eu m-am ocupat la un moment dat de cărți de literatură şi am renunțat, pentru că gusturile mele sunt într-un raport destul de rău cu gustul publicului.", Iordache, Andreea, *Interviu cu Vlad Zografi*, *Conferințele Șaguna*, disponibil online: https://conferintelesaguna.wordpress.com/interviu-cu-vlad-zografi/.

[2] Martin, Matei, *Vlad Zografi: dramaturg & editor*, *Dilemateca*, anul VII, nr. 71, 25 aprilie 2012, disponibil online: http://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/articol/vlad-zografi-dramaturg-editor.

[3] Aruncând „podul în aer", „în ultimul an de facultate, fiind mai liber, m-am apucat să sciu o piesă. N-am terminat-o... era cam prin 1985. Şi-am mai scris, mai am vreo zece piese, dar neduse la capăt.", în Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Şi, de fapt, toate epocile sunt decadente."*, *Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p.7.

[4] Iordache, Andreea, *Interviu cu Vlad Zografi*, *Conferințele Șaguna*, disponibil online: https://conferintelesaguna.wordpress.com/interviu-cu-vlad-zografi/.

[5] Constantinescu Marina afirmă că : „Am citit Petru în manuscris, înainte să fie pus la Satu-Mare. N-am să uit niciodată entuziasmul cu care Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca au primit acest text. Piesele lui Vlad Zografi sunt atât de actuale şi de puternice aşa cum s-a dovedit şi

pentru debut al Uniunii Scriitorilor, în care a fost inclusă și piesa *Petru sau petele din soare*, ce a obținut, la rândul său, premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, secțiunea română. Reeditarea operei în 2007 la editura Humanitas presupune, pe coperta a patra, în „mărturia" autorului, o însumare de aspecte privind actul de facere a textului, precum și grile de lectură și de receptare. După o decantare a experiențelor[6], scrisă în primăvara lui 1995, „într-un timp scurt, cam o săptămână", piesa nu vizează „ciocnirea civilizațiilor" în ciuda punerii față în față a două lumi, a Occidentului și a estului Europei, ci evidențiază într-o manieră dramatică originală, în schimb, specificitatea fascinantă a fiecărei arii culturale înfățișate, perspectiva de creație fiind cea a „avocatului fiecărui personaj". Buna primire a piesei a condus, pentru un anumit timp, la ideea continuării subiectului în variantă „întoarsă", prin aducerea francezilor în Rusia. Aceasta ar fi fost în viziunea lui Zografi ca „un fel de *Rambo II* sau *Greu de ucis II* ", ceea ce l-a determinat să nu o mai scrie, conștient fiind de faptul că filmul „lasă o amprentă foarte puternică asupra imaginarului colectiv". Astfel, „de atunci, *Petru* a rămas o insulă barocă, luxuriantă și paradoxală, pierdută în mijlocul oceanului. Și, pentru mine, un capăt de drum".

Având la bază vizita țarului Rusiei în Franța, textul dramatic în două acte prezintă cursul unei căutări continue a sinelui, a identității (PETRU: Nu știu cine sunt"[7], *parcă privind în gol*), a umanului, până la urmă, întrucât „grotescul și comicul îngheață, făcând loc meditației"[8]. Fără intenția de a trata tematic istoria care este „o femeie prea atrăgătoare și mult prea vicioasă"[9], în ciuda referinței temporale precise din preambulul piesei (7 mai 1717) și a utilizării „vorbelor adevărate" ale lui Petru („Ei, da, trei vorbe... sau două... Dar a trebuit să scriu asta, că doar n-o să fac, așa, ca Eugen Barbu..."), sustrâgând încadrarea piesei, deci, în categoria teatrului istoric, dar și a celui documentar, autorul precizează: „Da, sigur, am citit cartea lui Henri Troyat, apoi memoriile lui Saint Simon (...). Orice scriitor se sprijină și pe altceva decât pe imaginația lui"[10], menționându-i în acest sens pe Dostoievski, ce și-a conceput operele pornind de la cronicile de tribunal publicate, și pe Cervantes, ce a vizat romanele cavalerești. De altfel, didascaliile inițiale, în afară de stabilirea cronotopului, punctează un dialog textual. Pe lângă portretul lui Petru ce înfățișează un bărbat „foarte bine făcut", purtând „pecetea inteligenței", cel al lui Nikita Zotov, prințul-papă și măscăriciul acestuia, este conform descrierii abatelui Dubois: „un pitic bătrân (...), diform, de o urâțenie insuportabilă și cu un glas care aduce cu orăcăitul broaștelor"[11].

Lista de *dramatis personae*, diferențiată cultural (ruși, francezi), ilustrează plasarea lui Petru pe „prima poziție", ceea ce face trimitere la reamintirea lui Marian Popescu din cadrul interviului anterior menționat, respectiv că în formele incipiente ale teatrului românesc aceasta se numea „lista obrazelor". Cum „obrazul" sugerează „fața socială", distinctă de cea „personală / interioară", sunt relativ anticipate: reversibilitatea fețelor, „masca" preferată de către țar, respectiv afinitatea acestuia pentru deghizare, pentru diversiune. Jocul de rol stabilit vizează răsturnarea pozițiilor, asemenea celei din *Prinț și cerșetor*, căci, dacă Zotov este prezentat francezilor ca fiind țarul Rusiei, Petru își asumă statutul de marinar, al unui „brav

---

punerile lor în scenă", în Florescu, Judy, *Două lansări de carte în FNT*, *Ziarul Metropolis*, 30 octombrie 2014, disponibil online: http://www.ziarulmetropolis.ro/vlad-zografi-doua-lansari-de-carte-in-fnt/.

[6] „Eu, două țări cunosc mai bine (...). În Franța am stat doi ani și jumătate iar în Rusia vreo șapte săptămâni (...). Iraționalul acesta rusesc îi tulbură (...). De-asta mi s-a părut mie subiectul atât de interesant pentru o piesă de teatru.", în Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Și, de fapt, toate epocile sunt decadente."*, *Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p. 8, 17.

[7] Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 23.

[8] Șindrilaru, Florin (coord.), *O istorie a prozei și a dramaturgiei românești*, vol. II, *Perspectiva personajului literar*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca; Paralela 45, Pitești, 2011, p. 908.

[9] Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 60.

[10] Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Și, de fapt, toate epocile sunt decadente."*, *Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p.15.

[11] Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 7.

lup de mare". Cum înfățișarea îi diferențiază net, confuzia planează asupra nobilimii franceze, dezvăluind însă „beția", „nebunia " sau spiritul ludic al lui Petru („Găsiți-mi mințile prieteni... (...) Hai, hai, scotociți peste tot!"[12]). Furând ceasul din corsajul unei contese, acesta conchide, râzând cu poftă: „Nu mai e ceasul! Am abolit timpul! Decret imperial: nu mai există timp!"[13]. Scoaterea măselei funcționarului Jean, deoarece avea „falca stângă umflată", dezvăluie natura și „pregătirea" plurivalentă a țarului, totul pentru a îndepărta plictiseala, de altfel deplânsă de galici („Eu sunt dulgher! (...) Și artilerist. Și pompier. Și artificier. Și boxer. *Îi trage un pumn zdravăn celui de-al treilea conte care rămâne întins.*"[14]). Colecționar de mecanisme a căror funcționalitate nu o înțelegea întotdeauna, pasajul invenției inutile în interiorul căreia se afla un om fiind edificator în acest sens, Petru „invadează" lumea academică franceză, descoperind însă că „soarele are pete", asemenea viziunii din opera lui Jonathan Swift :„PETRU: E un fel de boală a pielii soarelui, nici astronomii dumneavoastră nu pot spune cu precizie dacă boala e fatală sau trecătoare... Dar mi-e teamă că nu există scăpare... (...) Mă tem că ne aflăm în fața unui zid peste care nu putem trece... Nici măcar mințile luminate..."[15]. Deconcentrarea privind personalitatea lui Petru este sugerată și de schimbul de replici dintre spionii Șaliapin și Smirnov care, obișnuiți să cerceteze planurile orașelor de cucerit, se află acum în căutarea „anacronicului" Pierre de la Manque, recomandat de Leibniz, fostul consilier intim al țarului: „ȘALIAPIN: Auzi ce nume! (...) Nu-i nici un cinic în... (Se străduiește să pronunțe corect:) Paris. (Se trântește pe jos.) (...) Petru azi dă un ordin și mâine, după ce bea o găleată de vodcă, nu-și mai amintește nici cine e *Delamac* al tău"[16]. Cinismul, „curent filozofic mort de două mii de ani" rezidă în maniera existențială a acestuia, unul din academicienii consultați punctând: „Era de la început ceva putred cu cinicii ăștia, prea se mândreau cu propria lor mizerie. Căzuseră în exhibiționism. Știți, sire, Antistene, un grec care a trăit cu patru secole înainte de Cristos, umbla mereu cu o manta găurită numai ca să atragă atenția. De altfel, Socrate i-a dat o replică usturătoare. Într-o bună zi, i-a zis lui Antistene: «Văd prin gaura mantalei tale toată vanitatea ta»"[17]. Hegemonia culturală a Franței este neînțeleasă de către cei doi, căci, în agitatele hale ale Parisului, constată că brânza și parfumurile „put groaznic", vinul părând a fi sirop de coacăze:

„ȘALIAPIN: Străinătate blestemată! Ah, Rusia mea, Rusia mea! Ăștia vodcă n-au? (...)

SMIRNOV: Ce i-o fi venit lui Petru? Să mă bată Dumnezeu dacă țara asta merită să fie cucerită."[18]

Deziluzia conducătorului continuă, pentru că filosoful, refuzând mutarea în spațiul rusesc, spre deosebire de metresa Coco, enunță imposibilitatea schimbării oamenilor:

„PIERRE: Fii pragmatic, Petru, tu n-ai nevoie să-i schimbi pe ruși. (...)

PETRU: Dacă nu pot schimba Rusia, atunci la ce bun să cuceresc lumea?
PIERRE: Dacă i-ai schimba pe ruși, atunci n-ai mai putea cuceri lumea"[19].

Dacă ultima parte a existenței filosofului s-a desfășurat în cimitirul Père Lachaise[20], de la morți aflând istoria Franței, separarea civilizațiilor este exprimată atât prin spusele țarului:

[12] Idem, p. 25.
[13] Idem, p. 23.
[14] Idem, p. 24.
[15] Idem, p. 115.
[16] Idem, pp. 14, 49-50 (subl. a.).
[17] Idem, p. 45.
[18] Idem, pp. 12-13.
[19] Idem, p. 62.
[20] Autobiografismul este vizibil, după răspunsul dat în Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Și, de fapt, toate epocile sunt decadente."*, *Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p. 14.

„La noi craniilor le e frică să vorbească, au căzut într-o muțenie care mă îngrijorează (...) [21], cât și prin dialogul personajelor exponențiale celor două spații :

„PETRU: Tu crezi că mie-mi place Europa?... Nu, Pierre, eu am detestat întotdeauna Occidentul. Dar mi-e teamă că e necesar...

PIERRE: La fel de necesar ca ploaia care cade peste cimitir. Hai, Petru, fii rus până la capăt!”[22].

Susținerea inflexibilității umane îi va aduce celui din urmă moartea, pentru ca, ulterior, Petru, în timpul disecției, să caute „răspunsul” prin măruntaiele-i, amintind de scena shakespeariană de lângă craniu, sau de cea din *Înger bătrân*, a lui Alexandru Sever. Afecțiunea nu „prea” există pentru „barbarul” țar, căci, plătind-o prost pe Coco, își retrage promisiunea făcută: „Pe Evdokia, prima mea soție, am trimis-o la mănăstire, am s-o trimit și pe Ekaterina. Mănăstirea e un loc foarte sigur, am impresia că țarinelor le place...”[23].

Umorul dezvoltat la nivelul discursului dramatic este „însoțit”, printre altele, de caracterul reflexiv ce vizează aspecte problematice ale existenței, totul putând fi redus la ideea unui *Soleil Couchant*, dar și a unui *Soleil Levant*[24], căci, dacă în final Zotov, obosit și dezamăgit, acceptă resemnat întoarcerea în Rusia („Tristețea lui Zotov se transformăîn disperare”), Petru, fire energică, în ciuda senzației trăite de moarte succesivă, simbolică, prevede reluarea căutărilor: „Las’ că mai trecem noi pe-aici”[25]. Asemenea lui Caligula al lui Camus, manifestările lui Petru sunt consecințe ale frământării interioare, astralul, universalul unindu-i „prin disoluție”, întrucât într-o „autoanatomie”, acesta numește pământul „o prelungire” a sa, fiind „creația lui Dumnezeu, fiul Lui iubit”, deci, „pământul e al meu...”[26]

Elementele de metatextualitate nu lipsesc din text, ducele, ca un „alter ego” auctorial, precizând: „Totul e improvizație, prieteni! Textul piesei pe care o jucăm nu conține suficiente indicații de regie. Chiar și autorul piesei, Creatorul nostru, improvizează fără încetare... Sunt convins că nici în clipa asta nu știe exact ce se va întâmpla peste două minute. Urmărește doar câteva principii vagi, câteva idei...”[27]. În cadrul aparté-ului, lui Zotov toate i se par „decoruri ale unui teatru ambulant rătăcit între pământ și apă”[28]. Astfel, privat de funcția mimetică inițială, „la care s-a renunțat în teatrul modern”, decorul „are caracter tridimensional şi ocupă spaţiul dramatic în totalitatea sa”, fiind „alcătuit din elemente picturale şi arhitecturale”[29]. Astfel, se constată încă o dată dualitățile teatrului presupuse atât de spaţiul concret şi cel sugerat, cât și de timpul real şi cel convențional, de timpul dramatic și cel scenic. Pentru a exemplifica, în această privință, Marian Popescu punea în discuție dificultatea redării decorului actului I: „Dar, o piață, așa cum ai imaginat-o tu în deschiderea piesei, este greu de realizat pe scenă. Se fac strigări, toată lumeaa strigă, fiecare ce vinde, e multă populație scenică, iar apoi, în restul piesei, ea nu mai apare”. Răspunsul lui Zografi vizează și relația dramaturg-regizor: „E adevărat, dar nu sunt multe personaje. Mie mi-ar plăcea ca un regizor să vadă în piesa mea și altceva, nu doar atât cât se vede la prima vedere, iar dacă aș putea să fiu un fel de *regizor secund* eu l-aș ajuta să vadă mai mult”[30].

Despre personaj, Zografi, „numit” fie că ar fi filorus, fie filofrancez, menționează: „Devine, relativ, simpatic. Cât despre final, într-adevăr, se întâlnesc două lumi, lumea rusă, cu

[21] Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 58.
[22] Idem, p. 63.
[23] Idem, p. 54.
[24] Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, București, 2007, p. 808.
[25] Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 120.
[26] Idem, p. 26.
[27] Idem, p. 78.
[28] Idem, p. 82.
[29] Milea, Doinița, *Metamorfozele dramaturgiei românești. Note de curs*, Biblioteca Universității „Dunărea de Jos”, Galați, p. 6.
[30] Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Și, de fapt, toate epocile sunt decadente.”, Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p. 10 (subl. a.).

lipsa ei de măsură, cu ieşirile ei genialoide, şi lumea franceză, carteziană, cu o anume inteligenţă, cu o finețe a spiritului. Este o întâlnire urmată, ca orice întâlnire, de o despărțire. O despărțire cu promisiune de revenire. Cum s-a și întâmplat... În orice caz, eu am scris piesa pentru personajul Petru. Mi-a plăcut, e un copil mare, cu idei, cu viziuni fulgurante, cu inițiative, dar un tip infantilizat, bolnav... mă rog, un amestec formidail, un om fascinant[31].

Dintre punerile în scenă, se disting cel puțin două, rezonante: cea de la Teatrul de Nord din Satu-Mare, în regia lui Cristian Ioan (28 septembrie 1997), și cea de la Teatrul „Bulandra" din București, în regia Cătălinei Buzoianu (21 martie 1998). Horia Gârbea notează că piesele lui Zografi, dramaturg „de vocație", „ foarte imaginativ în găsirea materialului epic şi psihologic, dar foarte riguros în urmărirea logică a premiselor enunţate, speculând abil paradoxul", „sunt ingenioase şi conduse foarte sigur ca tehnică teatrală, cu dialoguri firești, dar substanțiale, ceea ce i-a atras pe regizori şi pe spectatori"[32]. Concepția dramaturgului asupra teatrului este redată în linii mari prin apel la creația lui Eugen Ionescu, acesta afirmând că „totul mi se pare destul de tragic, și-n același timp îngrozitor de comic. (...) E mai mult o apropiere în felurile noastre de a privi lumea"[33].

Petru sau *Petele din soare* presupune încercări ale dramaturgului − într-un discurs ce dezvăluie identități, a reprezentanților unor spații culturale, dar şi a celei creatoare − de a pune oamenilor „câte un adevăr sub ochi, ca să fie mai vaccinați în fața vieții"[34]. Evidențiind într-un mod atrăgător dialogul dintre culturi, precum și cel existent la nivel textual, piesa ilustrează într-o viziune modernă o epocă apusă, în centrul căreia „joacă" un personaj cu o natură pe cât de contradictorie, pe atât de firească, ilustrând, în raport cu celelalte figuri, universalitatea umanului, prezentat și în diversitate, și în unitate.

Acknowledgement: The work of Iancu Elena was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963.

Bibliografie

I. Corpus

Zografi, Vlad, *Petru* sau *Petele din soare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

II. Istorii și studii literare

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Academiei Române, București, 2007.

Milea, Doinița, *Metamorfozele dramaturgiei românești. Note de curs*, Biblioteca Universității „Dunărea de Jos", Galați.

Șindrilaru, Florin (coord.), *O istorie a prozei și a dramaturgiei românești*, vol. II, *Perspectiva personajului literar*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca; Paralela 45, Pitești, 2011.

III. Sitografie

Căutiș, Alexandru, *Interviu cu Vlad Zografi: „Elveția e o țară în care-ți vine să te sinucizi!"*, Kamikaze

[31] Popescu, Marian, *Interviu cu Vlad Zografi: „Eu nu pot să scriu teatru decât despre o epocă decadentă... Și, de fapt, toate epocile sunt decadente."*, *Semnal teatral*, 5-6 (9-10), Ed. UNITEXT, București, 1996, p.16.

[32] Gârbea, Horia, *Vlad Zografi: Cine poate schimba oamenii?*, *Jurnalul.ro*, 7 mai 2009, disponibil online: http://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/vlad-zografi-cine-poate-schimba-oamenii-506690.html.

[33] Oprea, Maria, *Vlad Zografi:„Este foarte emoționant să vezi locurile de unde au venit ai tăi"*, *Asociația Liga albanezilor din România*, nr. 156 , octombrie 2014, disponibil online.

[34] Căutiș, Alexandru, *Interviu cu Vlad Zografi: „Elveția e o țară în care-ți vine să te sinucizi!"*, *Kamikaze*, disponibil online.

http://www.kmkz.ro/de-pe-teren/interviu-dezvaluiri/vlad-zografi-%C3%83%C2%A2%C3%82%C2%80%C3%82%C2%9Eelvetia-e-o-tara-in-care-ti-vine-sa-te-sinucizi%C3%83%C2%A2%C3%82%C2%80%C3%82%C2%9C/.

Ciocan Ioana-Tatiana, *Didascaliile- punți de legătură între nivelul textual și cel al reprezentării unei piese de teatru*

http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part23.pdf.

Constantinescu, Marina, *E o crimă să ai idei*, *România literară*, Nr. 24, 1999

http://www.romlit.ro/e_o_crim_s_ai_idei.

Florescu, Judy, Două lansări de carte în FNT, Ziarul Metropolis, 30 octombrie 2014

http://www.ziarulmetropolis.ro/vlad-zografi-doua-lansari-de-carte-in-fnt/.

Gârbea, Horia, *Vlad Zografi: Cine poate schimba oamenii?*, *Jurnalul.ro*, 7 mai 2009

http://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/vlad-zografi-cine-poate-schimba-oamenii-506690.html.

Martin, Matei, *Vlad Zografi: dramaturg & editor*, *Dilemateca***,** anul VII, nr. 71, 25 aprilie 2012

http://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/articol/vlad-zografi-dramaturg-editor.

Oprea, Maria, *Vlad Zografi: Este foarte emoționant să vezi locurile de unde au venit ai tăi*, *Asociația Liga albanezilor din România*, nr. 156, octombrie 2014

http://www.alar.ro/n85/literatura-c603/interviu_cu_scriitorul_vlad_zografi_este_foarte_emotionant_sa_vezi_locurile_de_unde_au_venit_ai_tai-s1106.html

Zografi, Vlad, *Nu mă interesează modele, nu mă conformez lor*, *România literară*, nr. 26, 2007

http://www.romlit.ro/vlad_zografi_nu_m_intereseaz_mdele_nu_m_conformez_lor.

VINTILĂ HOREA – POLIVALENT WRITER

Mădălina-Violeta Dîrmină, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The paper will focus on the writer's versatility, taking into consideration the fact that he has various pursuits: poetry, prose, essay, journalistic activity, literary criticism, etc. Although he lived in exile, like Aron Cotruș, Stefan Baciu, and Horia Stamatu, he made his debut with a volume of poems in Romanian language. Vintilă Horia is a representative writer within the Romanian literature of exile, a writer of the past and the present. His journalistic activity is remarkable, having written articles for Sfarmă-piatră magazine, his creations tackling different areas and directions (literary/ musical/dramatic chronicles, external chronicles, interviews, translations). A personality with a vast culture, Vintilă Horia remains one of the controversial writers of the exile period.

Keywords: versatility, prose, poetry, journalism, exile.

„Preocupările intelectuale ale dlui Vintilă Horia, sunt pe cât de complexe şi variate, pe atât de surprinzătoare. Poezie, nuvelă, roman, eseistică, opera de exil a ilustului nostru colaborator se îmbogăţeşte din zi în zi, în acelaş timp, cu o intensă activitate de conferenţiar şi colaborator la numerose publicaţii. Impresionează în deosebi, la el, efortul de a îngloba în orice încercare de sinteză, fenomenul românesc în marile curente culturale contemporane''.[1] – afirma în 1959, probabil, George Uscătescu, sub semnătura generică (*D.*).

Scriitorul format în anturajul revistei *Gândirea* a iubit cultura românească și ca exponent al exilului românesc, mărturiseşte într-un interviu că îi este uşor să scrie într-o limbă străină, deoarece exilul l-a pus la multe încercări și a reuşit să se adapteze: „Am scris și-n italienește anumite lucruri. Am scris multe articole în italienește și chiar și poezii. Dar limbile de care sînt într-adevăr intim legat sînt limba română, franceză și spaniolă, fără doar și poate''.[2]

Vintilă Horia se declară un român în adevăratul sens al cuvântului şi totodată oscilează între a fi optimist și a fi pesimist: „În primul rând, eu nu sunt un scriitor spaniol sau francez de origine română, ci, mai presus de orice, un ROMÂN. În al doilea rând, văd România așa cum trebuie văzută de un român, întotdeauna dinăuntru, din cadrul stilului pe care i l-a făurit pentru totdeauna orizontul în care s-a născut. Sunt plin de deznădejde și de speranță. Dacă m-ați fi întrebat, așa cum întreabă mulți : "cine ești, Vintilă Horia ?", aș fi răspuns : sunt inamicul vrăjmășiei''.[3]

Comentatorii străini îl văd pe Vintilă Horia ca un *creator polifonic*, eseist *multilingv* și care are o *curiozitate pluridisciplinară* (Juan Bigote Gianfranceshi), un scriitor *împotriva timpului* (Gonzalo Fernandez de la Mora), o personalitate prin care „resuscită spiritul lui Vico

[1] D., *[Preocupările actuale ale Dlui Vintilă Horia...],* în „Destin''. Revistă de cultură românească, Madrid, caietul nr. 11/1959, p. 262.
[2] *Horia Vintilă în dialog cu Gelu Ionescu,* în „Apostrof'', anul I, nr. 2/1990, Cluj, p. 25 (Interviu transmis în cursul anului 1988, în cadrul Actualității românești, la postul de radio EUROPA LIBERĂ).
[3] Angela Martin, *Interviu cu Vintilă Horia: Gândesc în limba română, azi, ca și întotdeauna...*, în „România literară'', anul XXIV, nr. 38/joi 19 septembrie 1991, p. 7.

(Aquilino Duque)''.[4] În istoria literaturii române el va rămâne prin proiectul de *românism*, fiindcă a avut întotdeauna în minte imaginea României, mereu s-a considerat român şi a lansat acest proiect precum un crez pentru posteritate.

Angela Comnène considera că scriitorul a fost o personalitate importantă plurivalentă a literaturii române din exil, care a reuşit să se impună generaţiilor anterioare prin opera sa: „Poète, journaliste, romancier, Vintila Horia, figure prédominante dans la littérature roumaine d'expression espagnole et française de notre siècle, a eu une influence importante sur les générations dont il a été le maître. Entr'autres et non la moindre, mentionnons sa lutte contre le comunisme, car, il écrivait en 1990 le récit *Mieux mort que communiste*''.[5]

Recunoaşterea valorii sale este punctată şi în revista *Punto y coma* unde Vintilă Horia este plasat alături de valori universale precum: Borges, Onetti, Orwell, Hesse, Eliade, Céline etc., „pentru care lumea de azi e departe de a fi cea mai bună dintre lumile posibile''.[6]

Poetul Vintilă Horia face parte din generaţia lui Aron Cotruş, Ştefan Baciu şi Horia Stamatu, aceştia având în comun faptul că au fost exilaţi, au avut acelaşi destin şi au debutat cu volume de poezii în România.[7]

Primul volum, *Procesiuni* (1937), e construit în jurul axei *iubire şi moarte (Eros / Thanatos),* cu uşoare influenţe din lirica lui Eminescu, Blaga, Macedonski sau Baudelaire. Eul poetic apare învăluit într-o tristeţe inefabilă.

În volumul *Cetatea cu duhuri* (1939), poetul îşi imaginează o călătorie prin Bucureşti în care este bântuit de nişte duhuri asupra cărora şi-au pus amprenta oameni de seamă precum Eminescu sau Caragiale, genii care nu au nicio reţinere în a-l apostrofa: „Eşti încă muritor Vintilă Horia / Şi-i pentru morţii mari sortită Gloria. // Un tunet aspru-şi despleti chemarea / Şi risipi în umbră arătarea''. *(Cântul al treilea)*[8]

Culegerea de poezii *Cartea omului singur* (1941) evidenţiază cele trei teme fundamentale*: iubirea, sacrul şi cunoaşterea*. Aceste teme vor fi prezente şi în romanele pe care Vintilă Horia le va scrie ulterior. Poemele sunt învăluite într-un fior de esenţialitate. Primul ciclu *Brăţările grele* este străbătut de sentimentul creaţiei, iar ciclul *Zodiac erotic* este dominat de sentimentul dragostei.

Experienţa exilului va fi transfigurată în volumul de poezii *A murit un sfânt* (1951), unde sunt amintiţi şi alţi mari scriitori care au trecut prin aceeaşi experienţă: Dante, Saint-John Perse, Benjamin Constant, Ovidiu etc. Volumul prezintă trei etape importante din viaţa poetului: cea de la Viena, cea din Italia, la Assisi şi Florenţa, şi cea din Argentina.

Volumul *Jurnal de copilărie*, apărut în 1958, „adună fărâme de viaţă în poeme cu o concentrare a gândului năvalnic, în condiţiile unei înălţări posibile, datorate harului''.[9] Este evocată perioada fericită a copilăriei de la Aldeşti, în care protecţia paternă îşi face simţită prezenţa.

---

[4] Apud. Constantin Ciopraga, *Un cavaler al spiritului,* în „Jurnalul literar'', serie nouă, an III, nr. 27-30/octombrie 1992, p. 7.

[5] Angela Comnène, *II Vintilă Horia* în vol. *Rencontre de dernière heure avec les écrivains VIRGIL GHEORGHIU à Montréal et à Paris et VINTILA HORIA à Madrid,* Humanitas nouvelle optique, Canada, 1993, p. 51 : „Poet, jurnalist, romancier, Vintilă Horia, figură predominantă în literatura română de influenţă spaniolă şi franceză din secolul nostru, a avut o influenţă importantă asupra generaţiilor fiind un maestru. Printre altele menţionăm lupta împotriva comunismului, deoarece, el scria în 1990 rezumatul *Mai bine mort decât comunist*'' (trad. DMV).

[6] Apud. Cornel Ungureanu, *Vintilă Horia. Spiritul vienez,* în „Jurnalul literar'', serie nouă, anul III, nr.23-26/septembrie 1992, p. 7.

[7] Ion Rotaru, *Vintilă Horia*, în vol. *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, Editura Dacoromână TDC, 2006, p.578.

[8] Vintilă Horia, *Cetatea cu duhuri, Poem*, Cu un portret al autorului de Claudia Cobizeva, Editura librăriei Pavel Suru, Bucureşti, 1939, p. 28.

[9] Cecilia Latiş, *Autobiografismul lui Vintilă Horia şi reînvierea imaginativă a lumilor traversate* în vol. *Polifonii creatoare*, Editura Universităţii din Suceava, 2003, p. 107.

După 18 ani va publica un nou volum de poezie *Viitor petrecut*, apărut inițial în Spania (1972), iar apoi a fost reeditat la Editura Europa din Craiova. Autorul apare aici izolat de cei dragi, eul liric este măcinat de un conflict interior foarte puternic.

Vintilă Horia este autor de referință pentru literatura exilului românesc, un scriitor al trecutului și al prezentului: „...un prozator cu merite indiscutabile nu numai în perspectiva trecutului, reprezentând linia unui simbolism mitic al istoriei și deci al personalității istorice (nu numai al istoriei românești, ci și spaniole: *Un mormânt în cer* și unele eseuri din *Destin*), ci și a prezentului; el este un scriitor a cărui forță însuflețește cîteva bune romane și propune cititorului, inclusiv celui străin (căci aceste cărți au fost publicate mai întâi în franceză sau spaniolă), o viziune coerentă, explicită, asupra istoriei și destinului european al românilor''.[10] Opera sa epică este compusă din peste douăzeci de scrieri care se află la granița dintre povestire și eseu. Publicarea *Trilogiei exilului* (*Dumnezeu s-a născut în exil, Cavalerul resemnării* și *Salvarea de ostrogoți*) oferă o imagine asupra exilului văzut din mai multe perspective. Protagoniștii romanelor sunt exilați din diverse motive și obligați să se adapteze într-un spațiu care-i privează de o viață obișnuită. *Moartea morții mele* este un volum în care sunt reunite nuvelele publicate de scriitor în revistele literare ale vremii. Vintilă Horia se impune ca prozator prin nuvele, opera sa aflându-se la granița dintre cerebralitate și sensibilitate. Prin proza de tip fantastic a reușit să se afirme ca un prozator excepțional, la fel ca și Cezar Petrescu și Victor Papilian: „Un fantastic, însă foarte departe de cel crescut din rămășițele de spaimă preistorică, - așa cum îl cultivă germanii. Ci un mod de intuire și de reliefare liniștită a unor perfecții de vis în relitatea brută''.[11]

Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* s-a bucurat de un succes răsunător prin atribuirea Premiului Goncourt, premiu care a generat un întreg scandal: „Romanul acesta se substituie oarecum propriului său destin de exilat, identificat prin poetul Ovidiu, în trista lui izolare de la Tomis. Dar e ceva mai mult: urmărind viața poetului latin, cu detaiile și peripețiile ei între sciții localnici și ostașii romani, asistăm la nașterea poporului român, precum și la procesul de încreștinare. Exilul lui Vintilă Horia a însemnat prilejul sfânt de a-și descoperi în fața lumii, zămislirea Neamului în chiar clipa încreștinării, ceea ce reprezintă o plămădire de spiritualitate unică în istoria umanității. Pentru această carte, la decernarea premiului Goncourt, au sărit asupra lui toate haitele comuniste din Țară și de la Paris cu falsuri și denigrări pentru iubirea lui de Țară, o mare rușine pe piața literară a vremii) peste care el a trecut printr-un gest de superb cavalerism''.[12]

Opera lui Vintilă Horia ar putea fi asemănată cu cea a lui Mircea Eliade, o operă care abordează ideile de *ființă, sens și adevăr*[13], o cale de a purcede spre cunoaștere.

Volumul *Credință și creație* (ediție îngrijită și prefață de Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003) își propune să valorifice publicistica lui Vintilă Horia. Culegerea de eseuri însumează trei capitole unitare: *Cuvinte pentru alt început*, *Figuri românești* și *Siluete europene*.

Eseurile lui Vintilă Horia sunt de mici dimensiuni, dar cu toate acestea reușesc să surprindă probleme de istorie, sociologie și etică: „… încadrează destinul unei țări unde, totuși, marile probleme au fost de ordin pragmatic și nu programatic, ci nerăbdarea cu care se fac judecățile, suficiența tinerească cu care se operează clasificările, refuzurile, opțiunile''.[14] Eseul *Despre o nouă înțelegere a fantasticului* prezintă negarea ideii de artă văzută ca *mimesis*, arta reprezentând de fapt un simbol. Arta cea mai importantă este fantasticul, o

[10] Mircea Anghelescu, *Vintilă Horia, eseist,* în „Adevărul literar și artistic'', anul XIII, nr. 707/ 9 martie 2004, p. 13.
[11] Ovidiu Papadima, *Cronică literară. Vintilă Horia: Procesiuni*, în „Gândirea'', anul XVII, nr. 2/ februarie 1938, p. 106.
[12] Pan M. Vizirescu, *Evocarea scriitorului gândirist Vintilă Horia,* în „Gândirea'', serie nouă, an II, nr. 2/10 ianuarie 1993, p. 7.
[13] Mircea Eliade. *Prefață* în vol. *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994, p. 5.
[14] Mircea Anghelescu, *Vintilă Horia, eseist,* în „Adevărul literar și artistic'', anul XIII, nr. 707/ 9 martie 2004, p. 13.

evadare din lumea reală, scriitorul face referire la opera lui Pavel Dan, V. Beneș și Victor Papilian: „Arta e descoperirea unui simbol. Misiunea artistului se poate asemăna cu aceea a omului din culise care ridicând cortina dezvăluie lumea nebănuită a scenei, o lume de înțelesuri limpezi și de fapte luminoase, pe care le ține în umbră perdeaua obișnuită a vieții. Artistul care copiază realitatea nu face decât să redea faldurile și desenele fade ale cortinei. Artistul care transfigurează, care recreează realitatea imprimându-i legile originale ale propriului său suflet, împlinește misiunea adevărată a supraomului''.[15]

Activitatea publicistică a lui Vintilă Horia este una însemnată. Din 1935 începe să publice în *Sfarmă-piatră*[16]. Mircea Popa remarcă preferința sciitorului pentru regimurile totalitare (majoritatea populației era lipsită de drepturi și libertăți): „multe dintre ideile sale sunt contaminate de spiritul ce domnea pe atunci în redacția acestei reviste de dreapta și că uneori pledoaria sa politică mergea înspre regimurile totalitare din Spania, Italia și Germania''.[17] În această revistă pot fi întâlnite poziții antisemite, la Vintilă Horia nu se poate vorbi de așa ceva, poziția acestuia fiind una naționalistă. Perioada comunistă este aspru pedepsită, fiind considerată o „gălăgie de javră jidovească a lui Karl Marx''.[18] Publicațiile scriitorului sunt diverse, lăsându-se influențat de diverse direcții și abordând mai multe domenii: cronici literare, dramatice, muzicale (*Matei Caragiale craiul întunericului,* II, nr. 15/1936; *Romanul unei evoluții*, II, nr. 53/ 1936; *Imn pentru o vioară*, II, nr. 55/1936; *Cartea iubirii*, III, nr. 58/1937; *Mateiu I. Caragiale*, III, nr. 66/1937; *Răposatul Sadoveanu*, III, nr. 72/1937; *Georges Duhamel sau elogiul burgheziei*, III, nr.77/1937; Poemul revoltei, III, nr. 101/1937; *Romanul lui Alain Fournier*, IV, nr. 111/1938; *„Lilioară''. Poeme de Teodor Murășanu*, IV, nr. 135/1938 etc.), traduceri (*Fiul Tatălui* de G. Papini, IV, nr. 124/1938), poezie (*Odă pentru omul nou*, II, nr. 13/1936; *Răstignire în timp*, II, nr. 20/1936; *Timp*, II, nr. 42/1936; *Rugă pentru țara noastră*, III, nr. 63/1937 etc.), cronica externă (*Conflictul dintre Thailanda și Indochina franceză,* VII, nr. 63/1941; *Portugalia în actualitate*, VII, nr. 81/1941 etc.), interviuri (*De vorbă cu d. Petre G. Papacostea despre viața și moartea mareșalului Averescu*, IV, nr.136/1938 etc.).

În 1939 va fi fondatorul revistei *Meşterul Manole,* unde se simțea ca *acasă*. În paginile revistei se regăsesc mărturii despre menirea scriitorilor de a contribui la dezvoltarea culturii europene, precum și efortul pe care trebuie să-l depună pentru a răspunde anumitor exigențe. Scopul revistei era aducerea unui spirit de moralitate, dar a avut un tiraj redus până în 1940.

Vintilă Horia se remarcă şi ca un foarte bun traducător. A contribuit şi la propagarea literaturii române în limba spaniolă. Traduce în spaniolă opere ale unor autori francezi, italieni, germani şi români: Panait Istrati (*Ciulinii Bărăganului*, 1973) sau George Uscătescu (*Oamnei şi realităţi ale timpului nostru*, 1961) etc. A tradus de asemenea dialogurile lui Francisco de Holanda cu Michelangelo (1956), dar a realizat şi prefeţele unor opere scrise de autori spanioli: José Luís Martin Abril, *El banco sin respaldo*, 1966 şi Ramos Perera, *Uri Geller al descubierto*, 1975.

Activitatea de critic literar a lui Vintilă Horia este consemnată în cadrul revistelor *La Nación, Sexto, Continente, Histonium,* fondând chiar şi revistele *Nouvelles d'Argentine (Veşti din Argentina)* şi *La Rumania (România).* A publicat mii de articole, studii și eseuri în diverse publicații din întreaga lume, fiind considerat un critic literar excepțional: *Introducere în literatura secolului XX* (1976), *Consideraţii asupra unei lumi mai reale* (1978), *Poezia şi libertatea* (1959), *Prezenţa mitului* (1956) şi *Literatură şi disidenţă* (1980) etc.

[15] Idem, pp. 33-34.
[16] Primul articol este *Don-quijotescul Cervantes*, în „Sfarmă-piatră'', an I, nr. 4 / 1935, semnat Vintilă V. Caftangioglu, p. 9.
[17] Vintilă Horia, *Credință și creație*, ediție îngrijită și prefață de Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003, p. 6.
[18] Vintilă Horia, *Cu Karl Marx la ceai dansant*, în „Sfarmă-piatră'', an II, nr. 18 / 19 martie 1936, p. 9.

În *Consideraciones sobre un mundo peor* (1978) scriitorul reia unele nume deja menţionate (Raymond Abellio, James Joyce, Dostoievski), caută un concept care să-l înlocuiască pe acela de *umanism*, adică un concept care să se opună creştinismului.

Scriitorul e preocupat în *Poesía y liberdad* (1959) de relaţia care se stabileşte între literatură şi politică, de poezia metafizică franceză (Pierre Emmanuel, A. Bosquet, Pierre Jean Jouve). Se pot remarca şi preocupările pentru literatura rusă (*La rebeldía de los escritores soviéticos*, 1960; *Literatura y disidencia. De Mayakowski a Soljenitsin*, 1980).

În Buenos Aires, Vintilă Horia, va fi profesor de literatură română, acest statut este datorat numeroaselor scrisori de recomandare pe care le avea de la prietenul său Giovanni Papinni. Comunitatea românească din Buenos Aires se va ocupa de integrarea scriitorului în societatea argentiniană. O carieră universitară înfloritoare va avea în Spania, la Școala Oficială de Jurnalism, care a devenit Facultatea de Științe ale Informației, Unversitatea Complutense. Între 1980-1986 este profesor de Literatură Contemporană la Universitatea Alcalá de Henares.

Filosoful Vintilă Horia publică lucrarea *Introduction dans l'Histoire de la philosophie roumaine moderne / Introducere în Istoria filosofiei româneşti moderne* prin care îşi dorea să asigure o operă de sinteză realizată din perspectiva exilului. Vintilă Horia era pasionat de lecturile filosofie, cum mărturiseşte, acesta fiind punctul de plecare pentru propria operă filosofică: ,,Am făut adevărate pasiuni, întâi pentru filosofia istoriei (pentruSpengler, Toynbee, Ortega y Gasset, Jaspers, mai târziu pentru Sfântul Augustin și Vico); apoi pentru psihologie, în special pentru Jung; am trecut apoi la filosofia științelor, grație atât lui Ștefan Lupașcu, cât și întâlnirilor cu Heisenberg, Gonseth și alții ; pentru a afla în studiul spiritualității tradiționale și mai ales în esoterismul lui René Guénon și al lui Raymond Abellio (cu acesta am fost prieten până la moartea lui) o încununare a efortului meu gnoseologic''.[19]

Bibliografie:

Anghelescu, Mircea, *Vintilă Horia, eseist,* în ,,Adevărul literar și artistic'', anul XIII, nr. 707/ 9 martie 2004.

Caftangioglu, Vintilă V., *Don-quijotescul Cervantes*, în ,,Sfarmă-piatră'', an I, nr. 4 / 1935.

Ciopraga, Constantin, *Un cavaler al spiritului*, în ,,Jurnalul literar'', serie nouă, an III, nr. 27-30/octombrie 1992.

Comnène, Angela, *Rencontre de dernière heure avec les écrivains VIRGIL GHEORGHIU à Montréal et à Paris et VINTILA HORIA à Madrid,* Humanitas nouvelle optique, Canada, 1993.

D., *[Preocupările actuale ale Dlui Vintilă Horia...],* în ,,Destin''. Revistă de cultură românească, Madrid, caietul nr. 11/1959.

Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994.

[19] Angela Martin, *Interviu cu Vintilă Horia: Gândesc în limba română, azi, ca și întotdeauna...*, în ,,România literară'', anul XXIV, nr. 38/joi 19 septembrie 1991, p. 7.

Horia Vintilă în dialog cu Gelu Ionescu, în ,,Apostrof'', anul I, nr. 2/1990, Cluj, p. 25 (Interviu transmis în cursul anului 1988, în cadrul Actualității românești, la postul de radio EUROPA LIBERĂ).

Horia, Vintilă, *Cetatea cu duhuri, Poem,* Cu un portret al autorului de Claudia Cobizeva, Editura librăriei Pavel Suru, București, 1939.

Horia, Vintilă, *Credință și creație*, ediție îngrijită și prefață de Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003.

Horia, Vintilă, *Cu Karl Marx la ceai dansant*, în ,,Sfarmă-piatră'', an II, nr. 18 / 19 martie 1936.

Latiș, Cecilia, *Polifonii creatoare*, Editura Universității din Suceava, 2003.

Martin, Angela, *Interviu cu Vintilă Horia: Gândesc în limba română, azi, ca și întotdeauna...*, în ,,România literară'', anul XXIV, nr. 38/joi 19 septembrie 1991.

Papadima, Ovidiu, *Cronică literară. Vintilă Horia: Procesiuni*, în ,,Gândirea'', anul XVII, nr. 2/ februarie 1938.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent,* București, Editura Dacoromână TDC, 2006.

Ungureanu, Cornel, *Vintilă Horia. Spiritul vienez,* în ,,Jurnalul literar'', serie nouă, anul III, nr.23-26/septembrie 1992.

Vizirescu, Pan M., *Evocarea scriitorului gândirist Vintilă Horia,* în ,,Gândirea'', serie nouă, an II, nr. 2/10 ianuarie 1993.

This work was partially supported by the strategic project PERFORM, POSDRU 159/1.5/S/138963, inside POSDRU Romania 2014, co-financed by the European Social Fund-Investing in People.

PROSE WRITERS BETWEEN POLITICAL PRESSURE AND ART: DIGRESSIONS OF THE SOCIALIST REALISM

Mihaela Adelina Chisăr-Viziru, PhD Student, West University of Timișoara, POSDRU/159/1.5/S/140863 Project

Abstract: The study takes into account the Romanian literature during the communist regime, for which it offers a panoramic view, bringing into question the phenomenon of propaganda and censorship, as essential prohibitive factors that disturb the natural course of literature. At the same time, the image of the Romanian prose is focused, proving that it existed beyond compromises and disagreements, a permanent concern of the writers to enlighten the social-realist aspirations pattern. In this context there are briefly presented the works of the writers Marin Preda and George Bălăiță, who support the idea of aesthetic value in a scenery suffocated by the imposed schematism of the communist period. Finally, there are, works that foreshadowed a new paradigm in the Romanian prose, following a sinuous course from socialist realism to the modern narrative techniques, which assured a relative normality of the literary creation.

Keywords: communism, socialist realism, prose, Marin Preda, George Bălăiță.

Unul dintre paradoxurile încheierii celui de-al Doilea Război Mondial este reprezentat de doctrina comunistă, care a acaparat nu numai teritorii și indivizi, ci și mentalități, pervertindu-le prin forța, deja, celebrelor *măsuri de reeducare*. Arta, în genere și literatura, în particular, au reprezentat puncte de interes pentru regimul comunist, care le dorea supuse obiectivelor sale, dincolo de rațiunile proprii acestora, de ordin estetic, artistic etc., etc. Propaganda este un element esențial al regimului totalitar, iar în sprijinul acesteia literatura este văzută ca *un instrument* care, *dirijat* corect, poate aduce beneficii *partidului*. Dintr-o astfel de concepție, nu se poate naște o literatură cu pretenția autenticității, pentru că „direct sau indirect, totul este replică, reacție, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supraviețuire”[1]. *Literatura română sub comunism* este văzută de Eugen Negrici drept *un peisaj bizar*, în culori sumbre, cu valențe clișeizante, păstrând simulacrele normalității. În construirea acestui *peisaj* au existat mai multe etape, fiecare cu un rol precis și cu repercusiuni care au marcat, inevitabil, *oameni* și *texte*, astfel că „dacă în primul deceniu de comunism aparatul a impus o literatură numai de tip propagandistic, menită să sprijine direct regimul, după aceea, mimând, vreme de încă trei decenii, normalitatea, el a continuat să-și îndeplinească și altfel misiunea, controlând nu numai producția editorială, ci și conștiințele scriitoricești nu foarte greu de sedus și de manipulat. Cumpărând conștiințele gata a fi cumpărate, folosindu-se de mediocritatea grafomană și de oportunismul etern intelectual, el a fost activ în organizarea de atrape, de piste false, de deturnări de energii”[2]. Primii ani ai regimului comunist au impus literaturii un caracter propovăduitor, cu scopul precis de a convinge, de a adiționa cât mai mulți partizani, cât mai multe conștiințe și, prin urmare, „[…] singura literatură acceptată oficial și difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza,* Editura Fundației Pro, [București], 2003, p. 11.

[2] *Ibidem.*

fost cea de «propagandă și agitație». Ea avea un repertoriu unic, hotărât la Moscova și dictat de acolo. Oricare altă formă de literatură ar fi fost avenită numai în măsura în care putea servi, propagandistic, țelurilor partidului unic și respecta preceptele ideologiei și esteticii comuniste”[3]. Oricărui tip de analiză ar fi supusă această formă a literaturii pe care preferăm să o numim, cu un termen specific anatomiei, vestigială, nu ar releva alte valențe decât cele strict circumscrise scopului pentru care a fost creată și anume acela de a le „[…] insufla viitorilor soldați ai credinței comuniste cultul sfinților martiri (soldatul sovietic — eroul civilizator; comunistul care s-a jertfit pentru fericirea noastră), cultul apostolilor credinței (Lenin, Stalin, Gheorghiu-Dej), cultul bisericii ocrotitoare (Partidul), cultul regatului ceresc — paradisul drepților (Uniunea Sovietică), cultul omului nou, exorcizat, izbăvit, mântuit prin dreapta credință, vigilent, înfruntând tentațiile păgâne, trecutul rușinos, încarnările viclene ale dușmanului, bucurându-se de trezirea la viața cea nouă («de la orașe și sate») și râvnind la beatitudinea, la fericirea promisă și eternă a dreptcredincioșilor (raiul comunist)”[4]. *Cultul sfinților martiri, cultul apostolilor credinței* (al conducătorilor), *cultul omului nou, cultul regatului ceresc* — Uniunea Sovietică — sunt expresii echivalente pentru metafora unei noi religii în care *literatura* reprezintă doar «o rotiță și un șurub», iar textele șablonarde un instrument eficace de a inocula maselor *calea cea dreaptă*. Cu un instrumentar frust, din care se ivesc texte aflate la limita dintre patetism, ridicol și bizar, o asemenea *literatură* a existat și s-a manifestat cu o vigoare aparte. Din acest punct de vedere, Eugen Negrici conchide că — nu fără amară ironie — „dacă adunăm anii în care, în U.R.S.S. și în țările ei satelite s-a practicat, cu o tenacitate demonică, acest gen de «artă», s-ar putea spune că a fost unul dintre cele mai lungi exerciții retorice de ilustrare a unor teme date din istoria literaturii europene”[5]. Amplul proces de *făurire a noii lumi* presupune, pe lângă propovăduirea noilor precepte, și înlăturarea celor *dăunătoare*, adică ceea ce este cunoscut sub numele de *cenzură*. Într-un câmp semantic lărgit, acestui cuvânt — des uzitat — i se pot adăuga — într-o ordine aleatorie — vocabule de tipul *control, suprimare, supraveghere, prohibire, blam, reprimare*, fiecare fiind o expresie a ceea ce reprezintă impunerea unui hotar dur între *adoratio* și *imprecatio*. Fenomenul cenzurii se înscrie în gama de practici prohibitive ale regimului, o forță ubicuă, dispunând de mai multe mijloace pentru a-și îndeplini sarcinile, acestea incluzând acțiuni tentaculare și, uneori, frizând absurdul. Există numeroase studii care tratează această problematică *a aparatului de control comunist*, însă pentru materialele ilustrative conținute și mărturiile celor care au avut experiențe directe cu cenzura, menționăm volumul colectiv apărut în 2012, sub coordonarea lui Ilie Rad, *Cenzura în România*. Chiar dacă nu ne-am propus un demers care să epuizeze problematica *literaturii sub comunism*, se poate sublinia că *propaganda, cenzura, teama, opreliștile* de soiul și *compromisurile* conturează *peisajul bizar* al literaturii într-o formă vestigială, care rezidă în texte stereotipe, golite de esență artistică, repetând doar formule de slavă și mulțumire, adresate *partidului* sau *conducătorului*.

Cetățeanul ideal al societății comuniste reprezintă, în esența sa, *o ființă muncitoare*, preocupată de *progres*, nu o ființă gânditoare, cu preocupări *nesănătoase*. În această înțelegere, *intelectualul devine un periculos dușman al clasei muncitoare*, ceea ce edifică faptul că „puterea comunistă a debutat și s-a consolidat pretutindeni prin divorțul radical cu individul de valoare, în general, dar, mai cu seamă, cu intelectualii"[6]. Într-un astfel de climat, literatura se scrie sub impulsul presiunii politice, scriitorii aflându-se într-o poziție ingrată, între artă și compromis. Întreg fenomenul literar intră sub incidența constrângerii politice, rezultând adesea texte departe de deziderateleestetice, însă în limitele abordării de față este supusă atenției proza, o parte a peisajului care dovedește că realismul socialist a existat și

[3] *Ibidem*, p. 17.
[4] *Ibidem*, p. 19.
[5] *Ibidem.*
[6] M. Niţescu, *Sub zodia proletcultismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 357.

manifestat prolific, dublat fiind, cu toate acestea, de abile digresiuni ale autorilor. În această ordine de idei trebuie menționat faptul că alături de cedări și concesii, notabile sunt apariţiile care încercau să mențină o linie a normalității, pentru care „cu infinite dificultăți, au putut fi tipărite câteva romane (*Bietul Ioanide*, 1953; *Toate pânzele sus!*, 1954; *Moromeții*, 1955; *Străinul*, 1955; *Cronică de familie*, 1957; *Groapa*, 1957) care păreau că prelungesc tradiția prozei noastre interbelice și pe care autoritățile le numeau, nu întâmplător, «realist critice» (adică demolatoare ale societății burgheze). Sporadic, câte un volum de versuri (cum au fost cele ale lui Tudor Arghezi, după ridicarea interdicției de publicare în 1955) reușea să depășească nivelul elementar al poeziei militante recomandate de partid. Neagreate, dar tolerate de partid din pricina prestigiului literar sau politic al autorului sau din dorința conducerii de a-și reface credibilitatea în rândul intelectualității, sugerând înțelepciunea și generozitatea clasei muncitoare, apariţiile de acest fel au un caracter cu totul excepțional”[7].

Pe un coridor restricționar, între clișeu și resurecție, proza românească rezistă datorită preocupărilor unor scriitori de a depăși schematismul epocii, astfel că se disting opere care eludează preceptele vremii, fiind ceea ce am putea numi digresiuni ale realismului socialist, abile eludări ale normei impuse de doctrina comunistă. Nu puține sunt exemplele în acest sens, dar ne vom opri asupra a două dintre ele: Marin Preda și George Bălăiță. Primul reprezintă un etalon al prozei românești din acea perioadă (și nu numai), apreciat fiind mai ales pentru construcția narativă a *Moromeților*, o operă căreia Eugen Negrici îi atribuie, dincolo de inerenta valoare literară, valoare documentară, păstrând totodată regretul că „[...] generațiile postdecembriste nu vor putea înțelege niciodată impactul pe care l-a avut această carte asupra trăitorilor acelor vremuri, înfometați de literatură adevărată, cu atât mai mult cu cât situațiile din roman, atmosfera și mentalitatea eroilor le devin din ce în ce mai străine. Ca monografie a satului de câmpie din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, romanul se înscrie, alături de alte proze, în categoria cărților care vor da mărturie viitorimii despre o lume care s-a stins”[8]. Marin Preda reușește să impună un model, să ofere, așadar, *o mostră de literatură adevărată*, într-un context nefavorabil, mizând pe surprinderea realității, cu toate transformările ei, prin prisma unui personaj devenit un exponent *al timpului său* pe care îl trăiește cu o conștință vie, filtrând fiecare etapă a devenirii istorice. Mărturie a ceea ce a fost, dar și o operă de referință a literaturii române, cartea lui Preda a rezistat timpului, însă în contextul de față importanța ei este dată și de faptul că se *plasează în contra direcției* realist socialiste, reușind să marcheze breșa către firescul creației.

Cel de-al doilea scriitor avut în vedere, George Bălăiță, se înscrie în aceeași linie, surprinzând critica cu un volum de proză scurtă, *Conversând despre Ionescu* (1966), pe baza căruia se pot catagrafia tehnici narative conducând către o anume modernitate a scriiturii. Cele zece texte ale volumului sunt veritabile demonstrații de stil, mizând pe surprinderea unor aspecte din realitate, devenite pretexte pentru a studia ceea înseamnă tehnica de construcție a personajelor sau narațiunea ca suport al lumii ficționale. Inserțiile cu accente ironice, ludice sau psihologice sunt o altă caracteristică a prozei lui Bălăiță, care îl îndepărtează de *formatul* epocii. Continuând pe același tipar, George Bălăiță va publica și ample construcții romanești, care în epocă trec drept digresiuni ale realismului socialist (*Lumea în două zile* - 1975, *Ucenicul neascultător* - 1977), astfel că autorul subliniază: „Am reușit atunci să înșel vigilența oficială. Ironia este vehiculul care transportă aici tragicul. Travestit și el deseori în grotesc. A fost să iasă, partea norocoasă a aventurii. Fiindcă sistemul comunist suspectează și în cele din urmă condamnă ironia. Râsul și chiar surâsul înfurie oficialitatea, cu toate că moș Marx recomandase că trebuie să te desparți de trecut râzând”[9]. *Lumea în două zile* reușește,

[7] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 17.
[8] *Ibidem*, p. 133.
[9] George Bălăiță, *Între omul care vorbește și omul care scrie este un gol de netrecut*, interviu consemnat de C. Stănescu, inclus în vol. *Opere III, Marocco (II)*, Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011, p. 349.

aşadar, să se sustragă de la atentul şi complexul proces de supreveghere, rămânând anecdotică replica cenzorului: „N-am înţeles nimic”[10]. Fără a sesiza miza cărţii, cenzorul aprobă publicarea acesteia, motivând că nu există *greşeli ideologice*, astfel că apariţia ei nu ar leza interesele *partidului*. Cu toate acestea, pentru Bălăiţă „*Lumea în două zile* este sursa de aur a patimilor mele poltice! Cartea asta m-a situat mai sus în ierarhia literară a timpului. Aveam o anume autoritate profesională. […] Dactilograma a stat vreo doi ani prin edituri şi la cenzură. Am avut noroc că cenzura nu se desfiinţase! Bătrânul profesionist a pus grila. N-a găsit ce căuta. Restul nu-l interesa. Vezi, eu nu am scris-o ca pe un manifest politic. Era pur şi simplu un roman! O ficţiune absolută, o vastă construcţie epică. […] Împiedicată să apară şi tenace vânată după apariţie. Nu i s-a putut face nimic, aşa că în cele din urmă a fost acceptată”[11]. Primind încuviinţarea pentru a fi publicată ca urmare a unei scăpări a cenzurii, cartea lui Bălăiţă se dovedeşte o *altfel de proză* în *peisajul bizar* al *literaturii române sub comunism*, impunând o formulă romanescă eclectică, susţinută de o conformaţie binară. Astfel de momente rămân notabile în istoria literaturii române, demonstrând că deşi creaţia literară fusese sufocată de schematismul şi clişeul canonului realist socialist, a existat o breşă către normalitate, au existat opere şi scriitori care au asigurat evoluţia firească a fenomenului literar. În acest sens, perioada anilor '60 are o deosebită însemnătate pentru că se remarcă „[…] apariţia unei pleiade de prozatori care deprinseseră meşteşugul marilor alcături narative şi începuseră să prindă gustul analizei, al problematizării, al alunecării în fantastic, al multiplicării planurilor şi al complexităţii stilistice. Prin N. Breban, M. Preda, Al. Ivasiuc, Aug. Buzura, C. Ţoiu, G. Adameşteanu, M. Ciobanu, Şt. Bănulescu, S. Titel, G. Bălăiţă, Şt. Agopian etc., proza românească părea să-şi întindă abia acum aripile spre un nou mare început”[12]. Operele acestor scriitori se înscriu în tendinţa defensivă faţă de realismul socialist prin utilizarea unui bogat inventar de tehnici narative care susţin formule romaneşti, indiscutabil, superioare calitativ celor *aservite* şi care, ulterior, au trecut *proba valorizării* impuse de timp. Din punctul de vedere al periodizării istorice, scriitorii generaţiei şaizeciste a literaturii române sunt cei care *au semnat actul de fiinţare* a unei *proze noi,* impunând, în ciuda *tiparului comunist*, opere substanţiale, devenite, ulterior, repere ale prozei româneşti.

Dincolo de concluzii, de *enunţuri bilanţ*, care cuantifică metehnele unui regim, cu o atitudine reflexivă, considerăm că următoarele aserţiuni ale lui Emil Cioran pot fi citite ca o sinteză a celor spuse mai spus: „Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naşte în ea n-are precedent. (Şi în sens peiorativ). Fiecare reeditǎm destinul lui Adam; decât, acesta a fost scos din paradis, iar noi dintr-un mare somn istoric. Adamismul poate paraliza numai sufletele slabe, fără elan profetic, fără instinct combativ şi voinţă de afirmare personală. Nu că el n-ar fi susceptibil de a provoca crize şi îndoieli, ci faptul de a rămâne înmărmuriţi în faţa lui este revoltător”[13].

BIBLIOGRAFIE

AUCOUTURIER, Michel, *Realismul socialist*, traducere din limba franceză de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

BĂLĂIŢĂ, George, *Conversând despre Ionescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

BĂLĂIŢĂ, George, *Lumea în două zile*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.

BĂLĂIŢĂ, George, *Ucenicul neascultător*, Editura Albatros, [Bucureşti], [1977].

[10] *Ibidem*, p. 152.
[11] *Idem*, *Copilul e vrăjitor şi filozof*, interviu consemnat de Ştefan Agopian, inclus în *op. cit.*, p. 402.
[12] Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 400.
[13] Emil Cioran, *Schimbarea la faţă a României*, Editura Humanitas, Bucureşti, [2007], p. 38-39.

BĂLĂIȚĂ, George, *Opere III, Marocco (II)*, Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011.

CIORAN, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București, [2007].

NIȚESCU, M. *Sub zodia proletcultismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, [București], 2003.

PISTOLEA, Vasile, *Generația '60 și redescoperirea modernității/modernismului*, Editura Timpul, Reșița, 2001.

PREDA, Marin, *Moromeții*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1967.

RAD, Ilie, (coord.), *Cenzura în România*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2012.

Acknowledgement: Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

IDENTITARY PROJECTIONS IN LUCIA DEMETRIUS'S MEMOIRS

Elena Filote (Panait), PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Written from 1975 to 1991, Lucia Demetrius's Memoirs were handed to Miron Bergmann, being published only in 2005, 13 years after the passing of their author. In the dense pages of the memoirs, Lucia Demetrius oscillates between the multiple stances of the self, thus sketching an identitary project meant to save, culturally-wise, a conscience marked by the tragic guilt of assuming a circumstantial rhetoric specific to the literature written during the communist era. The image of childhood is complemented by that of a youth spent amidst interwar cultural values, and rounded off with that of a woman who gets sincerely engaged in the idealist programme of communism and ends up bitterly disillusioned. Writer Lucia Demetrius binds the memories of these ages to various identitary projections (daughter, prose writer, playwright, wife, and teacher), in a self-reflexive discourse which aims at a return to self through writing therapy. The figures that inhabit the space of memory are called out to indirectly reconstruct a fate which covers ages marked by significant socio-cultural changes.

Keywords: memoirs, identity, memory, self-reflexivity, tragic guilt

Jurnalele, memoriile, autobiografiile scriitorilor care au traversat perioada comunistă și i-au supraviețuit în diferite circumstanțe prezintă astăzi interes nu doar ca documente de epocă, mărturisind despre realitățile sociale, economice și culturale ale unui regim dictatorial, ci mai ales ca scrieri ale sinelui, cu miză identitară. Astfel, „(…) după 1989, spațiul literar românesc devine martorul proceselor de revizuire identitară prin scriiturile ego-grafice care abordează, în formulele dinamice ale jurnalului, memoriilor, autoficțiuni sau ficțiuni autobiografice, problematica identității «ex-captivului totalitar» confruntat acum cu o «memorie a marii Istorii» pe care o rescrie/retrăiește prin scriitura ego-centrică, în conformitate cu «logica autobiografică» a identității individuale – purtătoare de «adevăruri» personale, deseori exprimate prin raportare direct la Adevărul social-istoric al perioadei totalitare"[1]. Situate din acest punct de vedere între „adevăr și mistificare", pentru a folosi expresia consacrată a Anei Selejan, din studiul[2] său asupra memorialiștilor români din generația realismului socialist, scrierile autoconfesive publicate după 1989 dau seamă asupra dinamicii unor conștiințe situate la intersecția Istoriei mari cu istoria personală.

Memoriile Luciei Demetrius au fost redactate între 1975 și 1991, dar scriitoarea nu a consimțit publicarea lor imediată, după cum se pare că i-a cerut prietenului său, Miron Bergmann (Miron Dragu, jurnalist la „Gazeta literară", emigrat din 1964 la Paris), căruia i-a încredințat această „mărturisire tulburătoare, ascunsă de o învăluire pudică în grafia aproape ermetică a cuvântului scris, cu o ezitare permanentă între adevăr și rezonanța lui sonoră"[3]. Destinul Luciei Demetrius a acoperit trei epoci distincte ale istoriei naționale: perioada interbelică, regimul comunist și câțiva ani după căderea acestuia, astfel încât *Memoriile* sale

[1] Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, colecția „Aula Mgna", București, 2013, p. 167.
[2] Selejan, Ana, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, Editura Cartea Românească, București, 2011.
[3] Bergmann, Miron, *Istoria unor memorii*, în Demetrius, Lucia, *Memorii*, Editura Albatros, București, 2005, p. XXV.

reprezintă un proiect identitar care vizează recuperarea prin strategiile memoriei a momentelor de continuitate și de clivaj ale avatarurilor imaginii de sine.

Figură controversată a literaturii noastre, Lucia Demetrius (1910-1992) a debutat sub auspiciile generației autenticiste a anilor ’30, cu romanul *Tinerețe* (apărut în 1936, scris la îndemnul lui Camil Petrescu), urmat de un altul, *Marea fugă* (1938). În aceeași perioadă, îi mai apare un volum de nuvele, intitulat *Destine* (1939) și un volum de versuri, *Intermezzo* (1939). Toate aceste scrieri se bucură de aprecierile criticilor vremii (Eugen Lovinescu, Mihail Sebastian, Pompiliu Constantinescu, mai puțin George Călinescu), promițând un destin literar de excepție: „Un naturalism romantic, cosmopolit și nevrotic, amestec de aspirații nesatisfăcute, vaporozități nostalgice și instinctualitate exaltată, «trăiristă», traversează scrierile ei interbelice care ar merita recitite”[4]. Fiică de scriitor bine ancorat în peisajul cultural al deceniilor interbelice, Lucia Demetrius are acces la cele mai importante manifestări ale vieții literare a epocii. E primită la cenaclul lui Eugen Lovinescu, colaborează la revistele literare („Vremea”, „Rampa”, „Adevărul literar”), studiază cu profesori celebri la Conservator (căci era îndrăgostită de scenă, în ciuda unei timidități anihilante) și la Facultatea de Litere și de Filosofie din București (a fost studenta lui Nae Ionescu, Alice Voinescu, Tudor Vianu și P.P. Negulescu). Pleacă chiar și la Paris, în 1934, pentru a urma un doctorat în estetică, dar e nevoită să se întoarcă în țară după numai șase luni, din cauza lipsei mijloacelor de întreținere.

Perspectiva luminoasă conturată prin acest avânt al începuturilor literare ale Luciei Demetrius se va cantona însă tragic într-o zonă incertă, iluzorie din punct de vedere artistic, în care scriitoarea va rătăci până la sfârșitul carierei sale, într-o nefericită căutare de sine prin formula realismului socialist. „(…) Și frustrările tinereții, și mai vechile sale convingeri stângiste, și structura sa naiv-entuziastă o vor împinge pe scriitoare pe această cale. E un drum pe care Lucia Demetrius îl percepe ca pe un itinerariu ascetic ce pretinde lepădarea de sine, renunțarea la propria individualitate artistică și supunerea necondiționată față de imperativele realismului socialist”[5]. Adeziunea la noile exigențe ideologice impuse literaturii noastre după Al Doilea Război Mondial din partea puterii comuniste reprezintă pentru destinul literar al Luciei Demetrius un moment de ruptură, chiar dacă autoarea nu-l resimte ca atare, ci îl asociază firesc cu structura sa sufletească înclinată spre idealuri umanitariste: „(…) Fata blondină, mărunțică și emotivă, cu figura de o blândă, încăpățânată sfiiciune și umerii puțin aduși care, în anii ’30, bătea la porțile literaturii visând la o carieră teatrală, devenise acum o tovarășă matură, zeloasă, autoare în serie de nuvele, romane, scenarii radiofonice și piese moralizatoare de familie, cu conflicte între părinți exploatatori și copii revoltați”[6]. Aceasta este cauza pentru care numele Luciei Demetrius este astăzi contestat ca valoare culturală, fiind surprinzătoare miopia unei scriitoare atât de inteligente și de promițătoare față de mecanismul perfid și manipulant prin care regimul comunist acționa asupra conștiințelor: „(…) E foarte curios cum scriitoarea, o femeie cultivată, aparținând mediului literar autentic, nu realizase că sub ochii ei se producea o răsturnare a valorilor”[7]. Comparațiile între condiția scriitorului din anii interbelici și cea din „obsedantul deceniu” sunt cel puțin subiective: „(…) O epocă revoluționară dibuie, caută, încearcă, altfel nu se poate. În trecut, înainte de război, nu fusese mai bine să fii scriitor. Miron Neagu, editorul improvizat de la Sighișoara, nu-mi dăduse un ban pe un volum de nuvele pe care îl publicase. Fosta editură Cartea Românească mă plimbase pe drumuri luni de zile, fără să-mi spună deschis că refuzase de mult cartea pe

[4] Cernat, Paul, *Femei în fața oglinzii Partidului*, în Cernat, Paul; Mitchievici, Angelo; Manolescu, Ion; Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 96.
[5] Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 225.
[6] Cernat, Paul, op. cit., p. 93.
[7] Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 366-367.

care i-o predasem, Teatrul Național îmi respinsese în 1939 o piesă pe motive care nu stăteau în picioare. (…) Așa că acea epocă azi numită «proletcultistă» care venea cu alte hibe nu era mai rea pentru un scriitor decât cea dinainte de 23 august. Ba dimpotrivă, cu toate sâcâielile la care era supus, exista o nouă stimă pentru scriitor, pentru artist în general. Se făceau Case de Creație, în care să se poată lucra în liniște, se acorda spațiu în plus creatorului, în acea mare lipsă de locuințe, se creaseră premii, decorații. Erai chemat uneori la Comitetul pentru Artă sau la secția culturală a C.C.-ului, să fii întrebat dacă ești sănătos, dacă ai nevoie de ceva, la ce lucrezi și ce planuri ai”[8]. O astfel de naivitate este greu de înțeles și de suportat pentru memoria culturală românească a acelor vremuri. Este de neexplicat cum o scriitoare lansată în climatul literaturii intimist-autenticiste nu înțelege că artistul adevărat nu are nevoie de spațiu exterior, ci de libertate interioară, că acele așa-zise ,,condiții” favorabile și atenții acordate de mai-marii puterii erau de fapt modalități de control abuziv. Mărturisiri ca cele de mai sus ale Luciei Demetrius îi amprentează tragic imaginea culturală, mai ales că scriitoarea nu resimte nicio urmă de căință, respingând ceea ce Paul Ricœur numește *la repentance*: ,,(…) Spectacolul căinței publice uimește peste măsură. (…) A mărturisi niște excese fără a transmite nimic din convingerea de a fi avut dreptate, înseamnă a folosi în cel mai economic mod regulile jocului mărturisirii”[9] (trad. mea, E.F.).

Prin urmare, *Memoriile* Luciei Demetrius prezintă interes și ca ,,dosar de existență”, document ce ar putea facilita recuperarea unui nume, în limitele demnității și onestității morale și culturale revendicate în permanență de profilul uman și artistic pe care și-l construiește scriitoarea pe parcursul celor peste 500 de pagini ale cărții: ,,(…) Vreau să rămân eu însămi, să am cel puțin meritul onestității, autenticității mele”[10]. *Memoriile* încep cu câteva delimitări programatice, prin care autoarea insinuează sugestia unei autoculpabilizări nedublate însă de resentimente sau căință, ci asumate ca dat al condiției memorialistului generic: ,,«Amintirile» nu se pot obiectiva cu adevărat, ele sunt ale cuiva care, oricât

s-ar strădui, a văzut cu ochii lui proprii, vede și trecutul cu aceiași ochi influențați de personalitatea lui, de înclinările lui, de receptivitatea lui, de credințele lui, de patimile lui. Își dă osteneala să fie drept, să nu înfrumusețeze și să nu urâțească, dar e totuși victima propriei lui optici”[11]. O victimă a propriei sale optici a fost până la urmă și Lucia Demetrius, nu doar ca memorialistă, ci ca scriitoare a cărei biografie traversează ,,două războaie, o revoluție, o evoluție socială care întemeiază alt sistem și tinde spre alte țeluri”[12].

Pentru Lucia Demetrius, scrisul memorialistic se situează în siajul scrierii operei artistice:

,,(…) Las mereu amintirile pentru momentul în care nu voi mai putea scrie literatură”[13]. Scrise ,,pe apucate”, ca substitut al preocupărilor literare, aceste memorii îi oferă autoarei spațiul compensator al valorificării unor posibile nuclee artistice, inspirate din realitatea înconjurătoare a vieții sale. Astfel, nu o dată, în *Memorii* citim despre episoade, scene, oameni și împrejurări înfățișate cu regretul că n-au fost descrise într-o nuvelă, într-un roman[14]. A scrie despre ceva echivalează pentru Lucia Demetrius, după mărturisirile sale, cu

[8] Demetrius, Lucia, op. cit., pp. 378-379.
[9] Citatul în original: ,,(…) Le spectacle de la repentance publique laisse perplexe. (…) Avouer des excès sans rien concéder de la conviction d'avoir eu raison, c'était faire l'usage le plus économique des règles du jeu de l'aveu”. - Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 628.
[10] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 6.
[11] *Ibidem*, p. 3.
[12] *Ibidem*, p. 5.
[13] *Ibidem*, p. 25.
[14] ,,(…) O carte de memorii cuprinde, în fond, *povestea unei vieți* și, direct sau indirect, *povestea unei istorii*. Ele tind să se suprapună și să se condiționeze în așa măsură încât individul (naratorul, personajul acțiunii) pare centrul istoriei. Atunci când citim amintirile cuiva avem acest straniu sentiment că naratorul se află într-un loc privilegiat și că istoria există ca să-l justifice pe el. (…) Putem trage o concluzie: o carte de memorii tinde să transforme o viață într-un destin prin intermediul unei povestiri care nu respectă legile ficțiunii. O ficțiune există totuși în orice narațiune memorialistică: aceea care respinge ficțiunea literaturii. Ea nu inventează în sens strict personaje, dar transformă, dacă este

„o luare în posesie a ceea ce iubești", iar a face literatură e „un act de iubire"[15], astfel că avem de-a face cu o scriitoare lucidă, conștientă pe deplin de rostul său artistic.

Alunecarea în ficțiune, literaturizarea memoriilor reprezintă pentru Lucia Demetrius un risc asumat de la bun început, inerent condeiului unui scriitor-artist de vocație: „Dacă voi luneca prea mult în povestirea celor trăite de mine și a ecoului stârnit în mine de aceste evenimente, va fi ca și cum aș scrie o nuvelă, un roman al cărui personaj principal voi fi eu, și poate că aceste «Memorii» vor semăna cu o bucată literară închegată, în care însă nimic nu va fi scornit, pe care n-o va împodobi nici o (*sic!*) născocire sortită să umple un gol sau să creeze echilibru acolo unde a fost vreodată dezechilibru. În ce bucată literară scriitorul nu se strecoară și pe sine, camuflat într-un chip sau altul?"[16]. Această mărturisire retorică plasată la începutul cărții în discuție ne îndreptățește demersul de a încerca o recuperare a imaginii morale și artistice a Luciei Demetrius, așa cum a fost proiectată prin grila memoriei personale în această ultimă operă, considerată, după cum îi mărturisește lui Miron Bergmann, „cartea cărților" sale, „a doua mea viață nevăzută de nimeni, romanul meu secret, poate cel mai fragil dintre cărțile mele"[17]. Autoarea își transformă amintirile evenimențial-autobiografice în pretexte de analiză ale unei identități care se vrea reabilitată memorialistic, conștientă de riscurile compromisului artistic comis asupra operelor scrise în perioada comunistă.

Asumându-și rolul de cronicar al altor vremuri, Lucia Demetrius selectează prin mecanismele memoriei figuri reprezentative ale epocilor evocate sau ale unor oameni obișnuiți, dar importanți la nivelul istoriei sale personale. Galeria este imensă, de la scriitori, critici, actori și actrițe, la profesori, oameni politici sau funcționari de stat. Portretele acestora, realizate cu măiestrie artistică, completează de multe ori o imagine cultural acceptată, chiar dacă adăugirile memorialistei sunt puternic subiectivizate: de exemplu, lui Tudor Arghezi îi este înfățișată o latură mai puțin lăudabilă, căci se pare că în prietenia ce-l lega de Vasile Demetrius, tatăl scriitoarei, investea resurse personale (sufletești sau de altă natură) limitate. În orice caz, portretele celorlalți, dincolo de valoarea documentară, sunt în măsură să mărturisească, indirect, ceva despre autoarea lor, căci beneficiază de lumini și umbre făcute de un ochi artistic îndreptat mai mult spre înăuntru decât înafară.

Demersul recuperator al istoriei personale prin mecanismele firești ale memoriei presupune reprezentarea stratificată a vârstelor în ordinea autobiografică a scriiturii: copilăria, adolescența și tinerețea Luciei Demetrius sunt evocate ca repere ale unei epoci arcadiene, dominate de figura idealizată a tatălui. Vasile Demetrius, supralicitat de fiica iubitoare ca scriitor, era cunoscut în anii interbelici ca autor al unor romane tradiționaliste (de exemplu, romanul *Monahul Damian* a primit în 1930 un premiu al Societății Scriitorilor) și ca director al colecției „Biblioteca pentru toți", prieten cu Gala Galaction, Tudor Arghezi și N.D. Cocea. În *Memorii*, Lucia Demetrius îi fixează portretul în efigia miticului: „(…) Și-a păstrat până la bătrânețe privirea caldă și luminoasă, ușurința în mișcări, glasul tânăr, chipul slab și frumos modelat, și chiar când viața l-a gârbovit sub griji și amărăciuni, era destul să aibă o scânteie de bucurie sau de speranță, ca să răsară din el adolescentul strălucitor și jucăuș, cu spatele drept, cu ochi scânteietori, cu frunte limpede"[18]. În spațiul scriiturii memorialistice, autoarea compensează de fapt o deficiență a scriiturii sale artistice, căci se pare că imaginea tatălui a bântuit-o ca schiță de personaj literar, imposibil însă de concretizat. Explicația acestei limitări în ceea ce privește sublimarea realității în estetic este imensa dragoste filială, din cauza căreia o figură a realului, revendicată adesea de ficțiunea artistică, nu a putut trece niciodată pragul

suficient de puternică, personajele reale ale unei epoci în personaje care au relevanță, personaje memorabile, proprii literaturii". – Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I., Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 20.

[15] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 25.

[16] *Ibidem*, p. 6.

[17] *Apud* Bergmann, Miron, op. cit., p. XXIV.

[18] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 9.

dintre cele două lumi; tatăl Luciei Demetrius a rămas pentru ea un model obiectiv de cinste, devotament, sinceritate și demnitate umană: „Am încercat de câteva ori să prind în literatură chipul lui, dar n-am izbutit. Unele pagini le-am rupt, altele au apărut, sunt inexpresive. N-am putut să-l cuprind, să-l desenez. L-am iubit prea mult și poate că m-am temut de lipsă de obiectivitate. Și aici, când îl descriu, am impresia că îl sărăcesc. A fost cel mai mare noroc al meu că l-am avut tată, și cea mai mare sursă de lumină din viața mea. M-a învățat dragostea pentru oameni, mila, onestitatea. Nu l-am auzit pe tata niciodată mințind, nici în glumă, și n-am auzit un cuvânt urât ieșit din gura lui. Era de o bunătate fără margini. Putea să se înfurie uneori împotriva nedreptății, necinstei sau prostiei, dar bunătatea, iertarea, răzbeau. Putea fi ușor înșelat. Credea oamenii pe cuvânt. Din marea lui nevoie de cinste și de omenie, își închipuia dat pe brazdă cel mai mare ticălos cunoscut, dacă acela îi spunea privindu-l în ochi că lucrurile stau altfel”[19]. Sugestia mai adâncă a acestui portret idealizat poate fi, într-o lectură în cheie psihanalitică, transmiterea pe cale ereditară a unor trăsături exemplare de la tată la fiică. Decupajul de mai sus din *Memorii* ar reprezenta astfel o proiecție identitară oblică, o imagine de sine indirect conturată a scriitoarei, menită să-i justifice, tot indirect, partizanatul ideologic cu un regim politic utopic, căci portretul tatălui cuprinde afirmații cu caracter aparent general, precum: „Foarte mulți oameni naivi nu sunt nerozi, ci munciți de o mare dorință de frumusețe pe lume”[20]. Paul Cernat remarcă, de asemenea, că în unele interviuri din anii ’60, Lucia Demetrius „(…) nu-și reneagă, oedipian, tatăl real (pe care l-a divinizat), ci îl revendică, postum, în sprijinul adeziunii la politica partidului-părinte. Din doliul psihanalitic după cel dispărut, autoarea se «salvează» proiectând imaginea paternă asupra unui tată ideal, fragilitatea ei extremă are nevoie de un sprijin absolut căruia să i se devoteze”[21].

Elementul de continuitate care asigură coerența profilului identitar configurat în paginile *Memoriilor* este sentimentul acut al alterității, al diferenței tipologice față de ceilalți, prezent la toate vârstele evocate printr-un complex al superiorității mărturisit însă cu modestie: „Începusem să am sentimentul că sunt altfel decât celelalte, mai bine sau mai prost nu știam, dar eram convinsă că simt cu altă intensitate, că înțeleg lucruri pe care ele (colegele sale, n.n. E.F.) nu le pricepeau”[22]. Înțelegem astfel cum „(…) identitatea poate supraviețui în plin paradox, adică rămânându-și sieși fidelă și definindu-se totodată prin opoziția față de alții, dar totodată acceptând să se schimbe și înglobând alteritatea”[23]. Privirea îndărăt a scriitoarei ajunsă la vârsta senectuții recheamă în memorie chipul copilei de altădată și scrisul autoconfesiv recompune în oglinda timpului imaginea unei fete funciar melancolice (stare numită de memorialistă la un moment dat „tristețea mea din naștere”[24]), „slabă, urâțică încă din cursul primar, palidă, cu mari cearcăne sub ochi, prea scundă”[25]. Preocupările culturale ale acesteia aveau, pe lângă înnobilarea ființei, și scopul ascuns de a despăgubi dezavantajele aspectului fizic, potențate de o timiditate ieșită din comun. În timp ce colegele de aceeași vârstă învățau secretele mondenității (tenis, patinaj, ceaiuri dansante), Lucia Demetrius frecventa cu tatăl ei expozițiile de pictură, citea Baudelaire, D’Annunzio și Jules Laforgue. Prieteniile din tinerețe sunt legate în funcție de aceste preocupări, astfel încât un portret ca cel al Cellei Voinescu, prietena pe viață a scriitoarei, recheamă indirect o proiecție în oglindă a imaginii de sine, inclusiv în ceea ce privește dragostea pentru tatăl adorat: „Și ea citea și recita din Baudelaire, nici ea nu se dădea în vânt după tenis și patinaj și se emoționa în fața unui amurg colorat (…). Era scundă ca mine (…) gata de extaz și exaltare ca mine. (…) Și din fericire dragostea ei pentru tata era mare, așa că și aici ne înțelegeam”[26].

[19] *Ibidem*, p. 14-15.
[20] *Ibidem*, p. 15.
[21] Cernat, Paul, op. cit., p. 99.
[22] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 52.
[23] Deciu, Andreea, *Nostalgiile identității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 9.
[24] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 81.
[25] *Ibidem*, p. 52.
[26] *Ibidem*, pp. 52-54.

„Feliilor de viață" evocate le corespund diferite ipostaze identitare, din al căror caleidoscop se proiectează cel mai adesea în paginile *Memoriilor* imaginea omului de teatru care a fost Lucia Demetrius. Timiditatea structurală ce o caracteriza și o făcea, practic, inaptă pentru jocul dramatic în fața unui public a fost contrabalansată de pasiunea pentru scenă și de încrederea în harul său actoricesc, căci „Foamea de a urca pe scenă, de a întrupa personaje felurite, bogate în trăsături omenești, de a da viață trecutului mort, de a fi tu însuți altul, viu și adevărat, de a trăi la altă temperatură decât cea cotidiană, de a crea ființe veridice, autentice nu numai cu mintea, așa cum o face scriitorul, ci cu toată ființa ta, cu duhul și cu trupul tău care devine și el altul, ca lutul în mâinile sculptorului, care se transfigurează și el, foamea asta nu poate fi comparată cu nici o alta, e o suferință necontenită când nu e satisfăcută"[27]. Cariera teatrală a Luciei Demetrius înregistrează câteva momente definitorii; în 1932, cu sprijinul lui Ion Marin Sadoveanu, e angajată ca actriță și secretar literar la Teatrul Național din Cernăuți, condus pe atunci de Mișu Fotino. Aici are parte însă numai de roluri neînsemnate și rămâne neplăcut impresionată de intrigile de culise ce alterau atmosfera generală a instituției: „(…) mi se părea că mă înăbuș în mediocritate, vulgaritate și preocupări nevrednice de artiști"[28]. Idealul său dramatic rămâne jocul scenic al actorului Alexander Moissi, datorită căruia înțelege noblețea și miraculosul actului teatral. Și portretul acestui actor poate fi citit în cheie narcisist-identitară, ca reprezentare indirectă a unei laturi a personalității scriitoarei, marcată de aspirația spre perfecțiunea dramatică, spre desăvârșirea artistică: Moissi juca pe scenă „(…) cu un glas miraculos, în care răsunau toate instrumentele muzicale pe rând, cu un trup înzestrat cu zeci de posibilități de expresie, cu o privire de parcă sorbea sală și spectator, dar și o imensă întrebare despre destinul omului, despre rostul suferinței omenești"[29].

Primul rol adevărat, Crina din *Patima roșie*, de Mihail Sorbul, jucat chiar înainte de plecarea definitivă din Cernăuți, e asumat în condițiile încrederii unei dedublări la care Lucia Demetrius se vedea expusă în miezul marilor emoții: „(…) Ca întotdeauna la marile emoții, a ieșit din mine altă făptură, una căreia nu-i era greu nici să vorbească cu sens, nici să se miște ușor, o făptură a cărei vibrație se comunica"[30]. Halucinația succesului repurtat e supradimensionată: „(…) A doua zi încă rătăceam pe drumurile mele spre văi, fără să înțeleg pe ce lume mă aflu, plutind"[31]. Evocarea acestei experiențe proiectează idealismul ontologic al Luciei Demetrius, ca justificare posibilă a convingerilor sale doctrinar-utopice de mai târziu.

Un alt moment al traseului teatral al scriitoarei îl reprezintă colaborarea la trupa de avangardă „13+1", înființată dintr-un elan juvenil și coordonată de George Mihail Zamfirescu, în calitate de regizor. Deși scriitoarea rememorează această perioadă aceasta în 1982, când avea 72 de ani, totuși memoria sa afectivă reușește să reconstituie atmosfera de efervescență sufletească și dăruire în numele teatrului care îi anima pe toți membrii trupei. De imaginea lui George Mihail Zamfirescu (Gemi) se leagă amintirea unei mari iubiri, mărturisite în registru autoficțional în romanul de debut *Tinerețe*: „(…) la douăzeci de ani fervoarea pentru teatru și febra dragostei amestecate, mă făceau să trăiesc ca într-o halucinație"[32]. Entuziasmul spumos al acelor luni s-a spulberat rapid, căci Sindicatul Ziariștilor care închiriase trupei o sală pentru repetiții și reprezentații le închide subit porțile, iar Gemi era căsătorit, spre suferința mistuitoare a tinerei Lucia Demetrius.

Urmează o perioadă de întrerupere a legăturilor cu teatrul, în care Lucia Demetrius scrie proză și colaborează la reviste literare, deși chemarea vrăjită a scenei, febra

[27] *Ibidem*, p. 114.
[28] *Ibidem*, p. 129.
[29] *Ibidem*, p. 121.
[30] *Ibidem*, p. 132.
[31] *Ibidem*, p. 133.
[32] *Ibidem*, p. 138.

spectacolului, încă o mai chinuia: „Cel care a călcat în viața lui pe scenă, fie și puțin timp, ca actor, ca regizor, chiar că suferă, nu uită niciodată mirosul culiselor, al cabinei, al scenei. E un miros alcătuit din duhoare de vopsea, clei și praf al decorurilor, din fard, parfum, fiare de frizat încinse, a cabinelor, de flori uneori tot din cabine, de puțină duhoare omenească, un miros care trezește numaidecât amintirea emoției dinainte, din timpul spectacolului, acea febră de care nu scapă nici cabotinul”[33]. Dar, cu o luciditate exemplară, Lucia Demetrius se desparte definitiv de jocul pe scenă și refuză câteva propuneri care ar fi propulsat-o poate ca actriță, recunoscând că tracul ar putea fi la un moment dat mai puternic decât ea și n-ar mai putea într-o zi să iasă în lumina rampei. Așa că optează să slujească teatrul din culise, ca autoare dramatică sau ca regizoare. Dar abia după Al Doilea Război Mondial i se joacă prima piesă, *Turneu în provincie*, deoarece în perioada tulbure dinainte, Liviu Rebreanu, director al Teatrului Național, refuză s-o primească spre reprezentare, din cauza originii evreiești a scriitoarei (din partea mamei).

O altă ipostază a Luciei Demetrius surprinsă în *Memorii* este cea de profesoară. Victor Ion Popa, director la Teatrul Muncă și Lumină, îi propune în 1944 să predea lecții de actorie și de istorie a literaturii dramatice la un Conservator Seral Muncitoresc. Această experiență, desfășurată pe parcursul a patru ani, e aureolată în spațiul memoriei autoarei de lumina pasiunii pentru meseria de dascăl: „Foarte des consider acei ani, din 1944 până în 1948 (dacă nu cumva chiar 1949) dintre cei mai fericiți ani ai vieții mele. Meseria de profesor mi se potrivea ca odinioară tatii aceea de învățător. Moștenisem de la el dragostea pentru tineret, răbdarea, un simț pedagogic înnăscut, o dorință aprigă să deștept în cei care știau mai puțin decât mine interesul pentru cultură”[34]. Incorigibilă idealistă, tânăra profesoară va reuși să se apropie de elevii săi, muncitori din echipele artistice sindicale, unii mai în vârstă decât ea, să-i disciplineze, să le răspundă la întrebările existențiale care îi frământau, să le contureze o educație artistică. Evocată pe pagini întregi, această experiență e așezată la baza devotamentului ulterior al Luciei Demetrius față de mecanismul emancipării comuniste: „(…) Mai târziu am văzut biblioteci în fabrici, ale căror cărți erau citite și răscitite până la uzură.”[35], afirmă cu mândrie memorialista, revendicând și pentru sine un merit în sensul culturalizării maselor muncitorești.

Cel care o inițiază pe Lucia Demetrius în misterele doctrinei marxiste și îi facilitează intrarea în partid este Nicolae Moraru, cunoscut în 1945, la Sindicatul Ziariștilor. În 1947, scriitoarea se dăruiește „fără șovăieli, cu fidelitate și statornicie”, „complet și cu elan”[36], intereselor Partidului Comunist.

„(…) Adeziunea, care îi va aduce premii de stat, ordine, decorații și autoritate, are semnificația unei întoarceri a refulatului. După o îndelungată așteptare, teatrul comunist oferă Luciei Demetrius (…) mult-râvnita fuziune dintre artă și viață într-un moment în care arta și viața sunt vampirizate de modelul unic al realismului socialist”[37]. Dar scriitoarea care în anii interbelici scria o proză subiectiv-autenticistă, individualistă până la egofilie încrâncenată, se vede în stare și să sublimeze prin scris grandioasele prefaceri ale societății comuniste. Noua ideologie la care aderă cu toată sinceritatea nu este pentru Lucia Demetrius decât confirmarea unor aspirații umanitare mai vechi, moștenite poate de la tatăl său. Astfel încât atunci când este solicitată să meargă pe șantierul Salva-Vișeu pentru a culege pe viu material faptic pentru cărțile sale, se conformează fără ezitare. Experiența dură prin care trece (cazarea înghesuită într-o baracă, râia, hrana puțină, frigul, șoarecii etc.) e prezentată fără cosmetizări inutile, dar și fără acuzații.

[33] *Ibidem*, p. 152.
[34] *Ibidem*, p. 285.
[35] *Ibidem*, p. 288.
[36] *Ibidem*, p. 312.
[37] Cernat, Paul, op. cit., p. 97.

Piesa *Trei generații*, scrisă în 1955 și având premiera în anul următor, a fost jucată apoi cu mare succes de fiecare dată: „*Trei generații* s-a jucat la aproape toate teatrele din țară și la gale în limba maghiară și germană. Când veneau străini, oameni de teatru în țară, erau duși la *Trei generații*. Unii plecau cu textul sub braț (Comitetul pentru Artă tradusese textul și în limbile franceză și rusă), hotărâți s-o recomande pentru a fi jucată în țara lor”[38]. Impactul pozitiv al piesei s-a datorat, probabil, trecerii în plan secund a mesajului tezist: „(…) Accentul cade, ca în teatrul cehovian, pe atmosferă și pe sentiment, pe moravuri și tipologii, pe relațiile umane din mai multe epoci”[39]. Chiar dacă i se mai făceau tot felul de șicane de către reprezentanții noii puteri, Luciei Demetrius îi sunt jucate la București și în țară multe piese, pentru care primește tot felul de premii și distincții. În teatrul scris după 1947, autoarea încearcă să împletească temele vremii (răsturnarea clasei burgheze, triumful proletariatului, naționalizarea marilor întreprinderi) cu proiecția interiorizată a dilemelor condiției umane, în speranța, poate, a salvării propriului efort creator. „(…) Admirată, cândva, de autenticiștii interbelici pentru misticismul ei erotic, autoarea nu se mulțumește cu dogma proletară, cu lozincile ritualice, vrea, dincolo de cuvinte, mistica socialismului real, «arderea de tot» în furnalele iubirii de Partid (…)”[40]. Așa că, atunci când este izgonită din partid în 1950, pentru că tradusese cândva *Suferințele tânărului Werther*, scrisă de „un neamț”, și alte câteva astfel de pricini absurde, Lucia Demetrius suferă sincer: „(…) Cred că afară de moartea tatii, nimic nu mă lovise mai crunt în viață până atunci”[41]. Abia după zece ani e reprimită în grațiile partidului, și până atunci, recunoaște și ea, a fost martora unei perioade cumplite pentru societatea și cultura românească: „Acei ani și cei următori au fost ani grei pentru scriitori. Ceea ce ieșea din mâna și din capul nostru era judecat de oameni fără cultură în general, fără pregătire, fără sensibilitate”[42]. Cenzura comunistă funcționa fără greș, erau sancționate chiar și scrierile „sincere”, realizate în urma unei meticuloase documentary: „Făceai eforturi, cu cea mai bună-credință din lume să scrii o literatură care să se adreseze cât mai multora, să fie înțeleasă de cât mai mulți și în același timp să rămână literatură, să nu devină lecție”[43]. Ceea ce nu înțelege Lucia Demetrius este că aceste aspecte sunt în fapt incompatibile, și dă dovadă de o mare naivitate artistică dacă își mai pune problema unei posibile reevaluări estetice a scrierilor sale angajate: „(…) nu știu dacă scrisul meu e vrednic de tăcerea care îl înconjoară”[44].

Ca soție, Lucia Demetrius se reprezintă cu discreție, dintr-un acut simț al pudorii, dar și pentru că s-a căsătorit târziu, la 42 de ani, cu C. Cristel (actorul Constantin Cârstel), pe care l-a cunoscut la Teatrul din Bacău, fiind convinsă că a fost cel mai înțelept lucru pe care l-a făcut vreodată. Episodul este relatat fără idealizări inutile, fiind încadrat în retorica „moralei” comuniste: scriitoarea e nevoită să se întoarcă la București pentru că fusese văzută plimbându-se pe malul Bistriței împreună cu C. Cristel, nefiind încă oficial căsătoriți. Cei doi devin astfel actori într-o piesă absurdă, regizată de o gândire totalitarist-dominatoare, dar scriitoarea nu-i sesizează mecanismul perfid.

Un gest simbolic pentru scriitura autoreflexivă practicată în paginile *Memoriilor* găsim spre sfârșitul cărții: în ziua când împlinește 75 de ani, Lucia Demetrius se privește în oglindă și își asociază chipul cu unul din bătrânii lui Rembrandt. I se pare că expresiv mai este doar „tragicul obosit al privirilor”[45]. Din subconștient se insinuează convingerea că „trecutul e trecut și tot ce lumina fie și cu suferință această viață s-a stins definitiv”[46]. Veritabil *topos*

[38] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 323.
[39] Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius. Ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009, p. 140.
[40] Cernat, Paul, op. cit., p. 98-99.
[41] Demetrius, Lucia, op. cit., p. 351.
[42] *Ibidem*, p. 352.
[43] *Ibidem*, p. 353.
[44] *Ibidem*, p. 314.
[45] *Ibidem*, p. 512.
[46] *Ibidem.*

identitar, sinele construit pe parcursul discursului memorialistic, cumulând diferite ipostaze (fiica, prozatoarea, omul de teatru, soţia, profesoara), se impune ca imagine definitivă în oglinda unei memorii afective orientate spre propria interioritate a scriitoarei, dar încă mișcătoare în oglinda memoriei culturale colective.

Bibliografie:

1. Corpus:

Demetrius, Lucia, *Memorii*, Prefață de Gabriel Dimisianu, Evocare de Miron Bergmann, Ediție îngrijită de Ion Nistor, Editura Albatros, București, 2005

2. Referințe critice:

Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2011

Cernat, Paul, *Femei în fața oglinzii Partidului*, în Cernat, Paul; Mitchievici, Angelo; Manolescu, Ion; Stanomir, Ioan, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, pp. 93-101

Deciu, Andreea, *Nostalgiile identității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, colecția ,,Aula Mgna", București, 2013

Petre, Elena Ruxandra, *Lucia Demetrius. Ascensiunea și declinul unei scriitoare*, Editura Magic Print, Onești, 2009

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000

Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp: memorialiști români*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008

Selejan, Ana, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, Editura Cartea Românească, București, 2011

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I., Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008

HIROMI GOTO'S EMPLOYMENT OF JAPANESE LANGUAGE IN OBASAN, NAOMI'S ROAD AND ITSUKA

Oana-Meda Păloșanu, PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The purpose of this paper is to analyze Joy Nozomi Kogawa's treatment of Japanese language in Obasan, Naomi's Road and Itsuka. Her protagonists are indicative of the different attitudes adopted by the Japanese-Canadians subjected both to the Internment and to the later policy of dispersal. The use of Japanese words is aimed towards signaling cultural difference. It facilitates placing the white reader in contact with an unprivileged cone of marginality similar to that previously experienced by Japanese Canadians. However, this is not done excessively. In most cases the author accompanies these words with translations and explanations, aiming at including, rather than Othering the Eurocentric reader. I would like to analyze whether her linguistic choice is the result of desire to promote understanding of the Japanese within Canadian society or to indicate that literature is not homogenous and that linguistic and cultural distinction can constitute a barrier in decoding the text. I would also like to show how various characters' attitudes towards their multicultural heritage can be traced in their choice of using or rejecting the Japanese language.

Keywords: Japanese Canadians, Othering, Japanese Language, Linguistic Barrier, Cultural Difference.

The development of cross-cultural relational patterns within the Japanese diaspora in North America was greatly influenced by intersecting layers of ostracism and stereotyping. Subjected to isolationist, and later, dispersal policies as a result of being labeled alien threats, the first generation of Japanese immigrants struggled to maintain their cultural heritage intact while developing coping mechanisms to face the mainstream`s proclivity towards Othering. As circumstantial others, bound to this definition primarily because of their visual markers, the second generation perceived their marginality with increased acuteness. Having been raised according to the same principles as the rest of their generational segment in Canada, and to a great extent, being alienated from the Japanese culture and language, meant that they identified to a greater extent with their white generational segment than the Issei[1] ever did. Because of this, they perceived their isolation based on their minority status as unfair and lacking foundation. It also prompted cultural confusion and a sense of shame, particularly in those Nisei[2] who were adolescents or young adults when the Internment took place. Joy Nozomi Kogawa was only a child during her experience in Slocan and on the beet farms, but the memories were vivid enough to prompt her to focus on this episode in the lives of Japanese Canadians in her work.

This paper explores the specific employment of Japanese language in representative texts of the Japanese Canadian diaspora. In this respect I have chosen to focus on Joy Nozomi Kogawa who experienced both the post-Pearl Harbor incident Internment and the subsequent

[1] Literally, the First Generation from the contracted form of the Ideogram "ichi" meaning one/first and "sei" meaning "generation". It is used to denominate A Japanese immigrant to North America.
[2] Literally, the Second Generation from the Ideograms "ni" meaning two/second and "sei" meaning "generation". It is used to denominate an American or Canadian whose parents were immigrants from Japan.

policy of dispersal. Joy Nozomi Kogawa's work centers on protagonists who primarily bow to the stereotypical constructs associated with the Japanese by the white segment of the population. Her 1981 novel *Obasan* is the first narrative focusing on the Internment of Japanese Canadians during World War II. It was adapted as a children's book in 1986, under the title of Naomi's Road. *Itsuka* was initially intended to be published under the name of Emily Kato, its eponymous protagonist. It originally appeared in 1992 and was republished in revised form in 2005. The differences in the two editions are indicative of the political particularities of the periods in which they appeared, illustrating different degrees of interest in the question of citizenship and socio-cultural affiliation. The latter novel is representative not only for the identity struggle of Japanese Canadians, but it also focuses on problems originating within the Japanese community itself.

Regardless of what level they experience isolation and Othering, her protagonists exert different adaptive mechanisms to respond to their social circumstances. *Obasan* becomes ossified in her silence, bred both by her proclivity to accept difficulty as the guise of *shikata-ga-nai*[3] and by her inability to speak English. Thus, she can communicate neither with the mainstream, nor with her Nisei nephew and niece, Stephen and Naomi. The latter, raised to become model Canadian citizens, go to English-speaking schools and barely speak Japanese. Thus "Obasan . . . does not dance to the multicultural piper's tune or respond to the racist's slur. She remains in a silent territory, defined by her serving hands." (Kogawa *Obasan* 226). She is described as having "turned to stone" (198) and that "the language of her grief is silence" (14). She remains trapped in her inarticulateness when Stephen and Naomi leave and her last - and what Naomi describes as her only - "extreme and extravagant gesture" (Kogawa *Itsuka* 91) is to await for Stephen to come to see her on her deathbed. In the end, her long waiting becomes another "long last loneliness" (91). Thus Obasan deals with the continuous oppression by accepting it as unavoidable and unquestionable, hence her silence and retractile tendencies in social interactions. Her dialogue interventions consist entirely of native words and fragments of broken English, indicating the difficulties she had in communication throughout her personal history as an immigrant.

On the contrary, Emily Kato, her sister, contrasts the practices of restraint and propriety expected of, and thus artificially constructed as the image of, the Japanese woman. She provides a much required counter-balance to the *Obasan* syndrome. She challenges long-standing stereotypical constructs of silence, being defined as a "fluke of nature" (117), a "megaphone" (118) who "never apologizes for anything" (108) and a member of the "get-the-work-done-and-let-'em-howl" school, which earns respect but not much love" (198). She is the embodiment of free-will and initiative-driven individual that mainstream accused the Japanese of being incapable of. But because of this, she is sometimes frowned upon by the members of the Japanese community, even by her niece who considers her tiresome and moves away from her apartment. For her both Japanese and English seem to come with ease. Not only that, she has come to accept her multicultural identity as an integral part of her identity, rather than a mere circumstantial development. Thus, she can militate for her rights as a Canadian citizen without letting her Japanese-ness become a hindrance or a source of bitterness. Her attempt to harmoniously integrate both becomes a source of amusement or embarrassment for her interlocutors, depending on her choice of linguistic puns: "Fee, fie, fiddle-i-o/ Strummin'on the old benjo" (*Itsuka* 18) or "O Susannah/ Cry all you want for me, /For I come from British Columbia with /a benjo on my knee" (*Itsuka* 19).

Naomi, their niece is described by Emily as a mere observer: "Naomi Watcher Nakane you're turning into a statue. The world is for living in, not for staring at" (109) and a: "Nonny

[3] The expression is literarily translated as "It cannot be helped" and it signals a renunciation of the self to a destiny which lies outside the influence of individual action.

mouse" (174). In *Obasan*, she is unable to develop adequate coping mechanisms to take her outside the cone of mediocrity and marginality Obasan's teachings have consigned her to. In *Naomi's Road* she again exhibits a tendency to react rather than act in getting answers to her questions. At the beginning of *Itsuka* she is still "silently staring at the world" (12) and generally avoids interactions that would imply relevant decision-making processes. Thus, when she finally participates to the JACL activity her aunt keeps urging her to get involved in, she feels insignificant as: "the cardboard box in her backseat, taken along in case I might be useful" (111). Morty, the editor of the Japanese Canadian publication "Bridge" recognizes this as a pathology in her: "People like you, Naomi, they really disappeared you good" (121) and urges her to action: "Come to a meeting of our Democracy group. Get undissapeared for a change" (121). Thus, initially, she is unable to integrate in either her cultural or mainstream community. As a second generation Japanese Canadian she was raised to fit in with her generational segment. Being perceived as different led her to experience racial shame and reject her heritage: "I'm not really part of the community," I say hesitantly. It's my guess that we don't really have a community at all. After all, as Aunt Emily puts it, we were all "deformed by the Dispersal Policy" and grew up striving to be "the only Jap in town." "No, I don't speak Japanese," we'd say proudly" (*Itsuka* 126). Naomi understands Japanese, as she often acts as a mediator between the Issei and the reader. Although she does not speak it, she attempts to ease the difference between herself and her generational segment for example by explaining the etymology of some of the words used to describe the minority group she belongs to: "Nisei, which means second-generation Japanese-Canadian, is pronounced "knee say" and sansei, third-generation, is "son say" (*Itsuka* 59).

Regardless of the degree of alienation Naomi experiences, it is implied that Stephen was the most deeply affected by the Internment and the racial prejudice he faced long before Pearl Harbor. He desires to escape his community bonds and the isolation it implied and acquire what he believes to be the image of a cosmopolitan lifestyle: living in hotels, appearing on television as a success story, becoming detached from everything but his personal aspirations. He was an adolescent during Internment, and thus shared in the older Nisei's fear at the time that their future prospects would be compromised. Naomi sees him at the beginning of *Itsuka* as walking "the tight-rope of adolescence buffeted by the winds of a fierce emptiness" (20). After the Internment he "remains in the rubble" (22) and becomes "quick to anger" (22), a trait highly uncharacteristic for the Japanese. He starts having discriminatory tendencies. At first, he stops associating with those with "Narrow and slanted Japanese eyes" (38), and later he will "hate everything Japanese. Our horsetail hair. The way we fold paper" (39). However, like all such metonymic and minimalistic approaches - his pursue of a successful career and maintaining the appearance of a high-end lifestyle – his choices alienate him from his ancestral community.

He is later portrayed as distinctly unable to achieve a sense of belonging: "For Stephen, the rootlessness must be even worse. I've managed to be potted in the sticky prairie soil, but he's wandering the world, a cut flower drinking in the fleeting applause of concert tours" (53). It is repeatedly suggested throughout the text that Stephen is the embodiment of the maladapted individual, rather than of a successfully integrated multi-cultural personality. He becomes a mere passenger in the life of the Japanese community, carrying its visual markers but profoundly rejecting its form and content. Thus, he ignores his sister's pleas for him to return to his aunt's deathbed and Emily's suggestion that he help with the redress movement. He refers to the latter as the result of "a North American pathology" (221) and refers to the "so-called little liberation movement" (221) [as h]e waves his hand dismissing us"(221-222) as the absurdity of "A bunch of myopic crybabies" (222). He becomes alienated from both communities, rejecting one and never to be fully accepted in the other. Even to his sister Naomi, he becomes: "so aloof that he`s vaporized himself onto a glass screen and at the

flick of a switch he vanishes. He`s turned himself into one of those unreal TV people. There he was, like so many of them, wearing a decapitated rose on the lapel of his jacket. No stem. No thorn. No roots" (292). He limits his contact with his ethnic group to the bare minimum and obstinately refuses to use the Japanese language in his interactions.

Thus, the protagonists' perception of ethnic dissonance can be tracked to a certain degree in their choice to employ native words within various communicational circumstances in order to signal cultural difference. While the author does wish to signal cultural difference, she does not wish to allow this to interfere with the reception of the text. In order to do that she generally accompanies the native words with translations within the same sentence or paragraph. I consider this as an acknowledgement of difference, but at the same time, an indicative of a desire towards inclusion, rather than exclusion of the mainstream white reader. She is aware that cultural difference can constitute a barrier, but that it ultimately should not impede communication. Instead, she chooses to indicate her cultural heritage without placing her readers in a cone of marginality. This is done perhaps to avoid generating feelings of displacement similar to what she herself had experienced but also to minimize the perception of cultural duality by doing what Linda Hutcheon refers to as "absorbing the margin into the center" (*The Canadian Postmodern* 11).

Besides her obvious employment of native words, the author attempts to draw attention to other elements relevant to Japanese dialogism and synergy. Thus, *Obasan* begins by raising awareness to the omnipresence of silence: "There is a silence that cannot speak. There is a silence that will not speak" (preceding 1). Japanese immigrants to North America were circumstantially led to perpetuate "a nonverbal mode of apprehension summarized by the term attendance" (Gayle 34). Attendance in the case of the *Issei* and the *Nisei* takes the form of silence, represented by communicational anxiety or voicelessness which evinces different attitudes towards the mainstream and the Japanese minority group. According to King-Kok Cheung these silences can be: "oppressive, inhibitive, protective, stoic and attentive" (26). They are identifiable to different degrees in the interactional patterns adopted by each generation of Japanese immigrants towards members of both the *Uchi*[4] and the *Soto*[5] groups.

When the Internment uprooted and relocated the entire Japanese segment of the population of Canada and The United States, the authorities faced a cooperative group, adhering to their given label of "model minority". This was translated as lack of assertiveness and race-specific docility, being later perpetuated as justification for the *Issei*'s refusal to discuss the matter. As a people, the Japanese favor: "Indirect communication, which is achieved through tacit understanding" (Iritani 90). Furthermore the Japanese rely on phatic communication almost as much as they do on the semantic element, leading to a form of dialogism which cannot be fully understood outside the sphere of the contextual. Thus, Obasan manages to communicate more than a mere acceptance when she "nods her silent non-answer" (Kogawa *Itsuka* 66). She indicates *Gaman*[6] and *Enryou*[7], the honed forms of endurance and stoicism. When she does choose to speak English, she uses it to illustrate the

[4] The term refers to one's closest group. Translatable as "home" or "inside", it defines the group whose actions reflects most on the individual, and at the same time, the group whose face the individual is trying to uphold. It is usually comprised of relatives and very close friends, and in some cases, of members of one's institutional affiliation.

[5] The term refers to everyone besides one's closest group. It is translated as "outside" and it comprises all those outside one's inner group.

[6] The concept is derived from the practices of Zen Buddhism. It encompasses behaviors such as endurance, tolerance and self-denial, and refers to facing difficulties with patience and dignity.

[7] It is translated as "hesitation" or "reserve". It is the hesitation of speaking in a manner or taking a course of action that would inconvenience the people around you. At the same time it is the "forethought" or "foresight" characteristic to one's social position in a complicated hierarchical system based on age, gender, social class, the Uchi-Soto dichotomy, etc., and the awareness of social consequences in case of a failure to act according to one's station. It is quintessential to the Japanese system of thought and offers a manner to avoid conflict by practicing self-restraint.

Japanese-specific sense of *On*[8] and *Giri*[9]. The word she chooses to repeat: "Thank you." Obasan says her all-purpose response. Thank you (you are kind). Thank you (I do not know what you mean)" (ibid 68) is indicative of her yasashii[10] and her tendency to placate, rather than impose. As "Arigato, arigato." It's the constant habitual word of the issei" (*Itsuka* 149), she does nothing more than maintain the liaison with her generational segment which is primarily distinguished from the generally more assertive mainstream by means of an apparently (by contrast) behavioral passiveness. Through their choice of actions, the Issei are described as those who seek to serve. Limited by their inconsequential knowledge of English, they resort to a language of gestures and offering. Thus, in the case of Obasan: "Even in her last days, her hands, confused in the air, still tremble to serve" (*Itsuka* 85). Mrs. Makino, another Issei: "makes bobbing bows as she approaches. Such decorousness. The dance of humility and peace" (147). An old issei they visit: "offers his half-eaten bun – offers and offers in the way of the issei. Like my obasan in Cecil, he will offer all the way to the end of the road" (*Itsuka* 147). The language of offering and non-verbal communication thus become just as important aspects of dialogism as verbal interaction. It makes the reader, much like their interlocutors, "never quite able to penetrate the sound barrier behind which the issei move, nodding attentively, eyes politely downcast" (*Itsuka* 37). This is why I consider it to be just as relevant for signaling cultural difference as actual incorporation of native words is:

> How well I know the issei, who will never ever complain. It's their code of honour requiring them to gaman, to endure without flinching, that makes them the silent people of Canadian nursing homes. From their early childhood in Meiji Japan, they witnessed the poverty and the beyond-exhaustion labour of their fellow villagers, who bore suffering without words, for the love of old parents, for the honour of ancestors, for the sake of the whole. 148

The choice to employ native words rather than equivalents in the mainstream language is both linguistic and cultural. Either one language does not have expressive mechanisms that the author considers adequate vehicles for his ideas or one wishes to draw attention to the presence of cultural heterogeneity. Rather than a source of interpretative difficulty for the reader, these elements are seen as necessary to convey a particular cultural formation and heritage. Thus they became staples of texts with multicultural background. Muna Shafiq, referring to several texts which employ native words considers that "this strategy obliges the unilingual dominant language reader to seek meaning outside the dominant language" (8). It also signals the presence of the heterogeneous element within the socio-political homogenizing framework. Furthermore, it allows multiple interpretations of discourse depending on the degree of familiarity the reader has with the Japanese linguistic and cultural element. As Diana Fuss points out: "there is no 'natural' way to read a text: ways of reading are historically specific and culturally variable, and reading positions are always constructed, assigned, or mapped" (35).

Arun P. Mukherjee underlines that this strategy is aimed at promoting the readership's awareness to the multi-cultural environment of which they are a part. It also presents diversity as a necessary tool for improving acceptance of ethnicities and minorities on the one hand and the leveling out of excessive "arrogance and smugness about one's own culture" ("Teaching Ethnic" 170). Reading thus becomes an increasingly active process because the signs will not reveal themselves according to traditional patterns of interpretation. The choice to encode the text with native words represents the writer's active attempt to indicate his distinct cultural heritage. While complete and accurate decoding of the entire message thus may become

[8] Translates as the "debt of gratitude" and implies a social obligation to return a favor.
[9] Translates as the moral "Duty "or "Obligation" one inherently has towards elders, authority, spiritual deities, family, etc.
[10] Translates as calm, composed and warm-hearted.

impossible for a reader who is not a member of the author's cultural background, the practice of incorporating words from the authors' native language remains a wide-spread mechanism of indicating cultural difference and at the same time fighting against the socio-political elements which try to condemn them to silence.

For example, in the work of Joy Kogawa, *Obasan* presents several instances of such linguistic incorporation. The title of the work itself provides a first barrier to understanding the novel. In translation, the word "obasan" approximates the English word "aunt". Because of the Japanese language's minimal grammatical inflexion and the fact that there are no flectional ways of indicating plurality, obasan can be used to refer to either one of Naomi's aunts, or to both of them. At the same time, through extension "obasan' can be used to refer to all women, either in the novel or outside it, which leads to multiple possibilities of interpretation. "*Yasashi*", a characteristic repeatedly associated with Naomi's mother indicates one of the most important characteristics of the ideal Japanese woman incorporating the notions of tenderness, kindness and gentleness. These characteristics can be distinguished to a certain degree from the depiction of her actions. However, the entire dimension of this personality trait will remain hidden for the reader who is not familiar with Japanese culture. The title *Itsuka* can literally be translated as "someday". It is foreshadowed in "Naomi's Road" as the time when the Japanese Canadians will have regained their rights. But the notion of "*itsuka*" involves more than mere expectation for change. It means endurance and the ability to distance oneself from present circumstances, a behavioral trait which prompts one to acknowledge the cultural gap between the Japanese and the mainstream:

The difficulty Pastor Jim has with the Issei seems to have something to do with a sense of time. For Pastor Jim, the moment is "now". "Now (…) is the hour of decision." The past with its sorrows is to be redeemed in the present. Truth is spontaneous. We are to stand straight, look forthrightly in each other's eyes and the more transparent our feelings, the more we are trusted. But the issei! To them such demonstrations are aggressive, arrogant and, at least, extremely rude. Pastor Jim, I suppose, must think they are mentally retarded or emotionally dead. I know, however, that they are acutely sensitive and that their feelings are all the more intense for being contained. It isn't that their emotions are being denied in the present. It's that they're not being squandered. The moment's joy is being conserved, like everything else, for tomorrow's need. The moment's pain is being attended to in light of time's healing. Itsuka, someday, things will be all right. We can endure. The slow-rolling locomotive of their emotions bears a "made in Japan" label on it (37-38)

These emotional patterns become all the more relevant when reconstructing intended meanings through a language of ambiguity and enclitics. Naomi's half answers to Hank's invitations for example are the perfect example of the use of Japanese specific evasiveness and non-imposition. Her: "Uh,"(…) which is neither yes nor no" (49) as well as her acknowledgement "Nh. I've never been adept at the art of conversation" (39) may seem the result of indecision. However, if one were to analyze the Japanese language specific patterns of ambiguity in formulating an invitation and answering to it, one would notice constructs aimed at putting neither speaker nor interlocutor in a delicate position. For the Japanese, Hank's invitation would seem to direct, too familiar and consequently, slightly improper. For Naomi, so used to being in a position of communicational inferiority as a Japanese woman, it is unusual, even difficult, to rapport to Hank as an equal. She does not wish to offend him but at the same time, she is hesitant for fear that her behavior is too conspicuous within the rigid social regulations of Japanese society. She describes her feelings at being invited out as an: "impulse is to look over my shoulder to see if anyone is in hearing distance. I'm feeling mildly mortified though I can't think why I should" (*Itsuka* 49).

However, the reader is not always fortunate enough to receive a detailed depiction of the thought process behind such an apparently ambivalent response. When asked to give an opinion, the Japanese start off with – and often limit themselves to – an exhaling onomatopoeia like: "Maa" (*Itsuka* 140) or "Saa" (69), described as: "A punctuation sound. A beginning of a thought. Or an ending" (ibid). The latter in particular is used extensively to mark an acknowledgement of what is being said and as a substitute for an argumentative answer. It signals the interlocutor's desire to keep silent over his thought process. To prompt for further information would be considered impolite.

Kogawa also employs equivalents of sensory onomatopoeia in her texts. These are words characteristic to the Japanese language which, without being directly imitative, indicate one's perception of physical events, or the emotional impact a specific event carries over to the interlocutor. Such examples are most obvious in *Naomi's Road*, where there are several instantiations of such attempts at translation: "Clackity – clack, clackity – clack, clackity – clack" (92), "Bumpitty bump" (93), "Rumble rumble" (93), "Croak breep, Croak breep" (100), "Plip, plop" (101)

Kogawa's use of the Japanese linguistic element serves as a marker of difference but also as a necessary statement of cultural variability. Her texts, emblematic for the Japanese immigrant prairie fiction, do meet the readers' horizon of expectation by focusing on characters with stereotypical, and thus predictable, shortcomings. I am primarily referring to Obasan, Naomi (in *Obasan*) and Stephen. However, she also presents characters who challenge stereotypes and are capable of liberating themselves from the constraints imposed by cultural specific linguistic and behavioral practices. In this respect, Aunt Emily and, in the latter part of *Itsuka*, Naomi exhibit a resourcefulness and assertiveness which challenged pre-construed notions of racial docility and passiveness. They represent cultural amphibians, capable of operating with relative efficiency within their multicultural environment. Although Naomi initially risks falling in the same self-imposed linguistic fast as Obasan and despite her socially-retractile tendencies, she eventually manages to overcome her racial and gender related inhibitions. Aunt Emily is the epitome of entrepreneurship and fluidity, contrasting the *Yasashii* construct of the traditional Japanese women.

While these characters can cautiously be considered examples of multicultural success stories, Obasan and Stephen fail in managing both perspectives their socio-cultural circumstances would entail. Obasan, while loyal to Canada, fails to learn English and to adopt the set of mentalities characteristic to the white mainstream. Because of this, she remains isolated, but not at all begrudging her ostracism. For her circumstances are the result of *shikata ga nai*, and because of this they are simply best forgotten. On the other hand, Stephen chooses to abandon his community and deny involvement in any form of political action. He considers that a radical break with his ancestry would allow him to better integrate within the mainstream. While Obasan could barely speak English, Stephen refuses to speak Japanese. They remain in this respect, Outsiders, on the margins of one group or other. The author's choice in depicting their linguistic patterns also indicates the severe limitation of their multicultural perspectives. Naomi and Aunt Emily are able to employ both communicational codes are also comfortable with their amphibian/ multicultural identity. They are best able to gauge the success and perspectives offered by the Redress movement. While the latter's desire to achieve citizenship as a Japanese Canadian becomes almost an obsession, it can hardly be considered as having the same debilitating effect on her as the lack of multicultural porousness had on Obasan and Stephen.

In conclusion, Joy Nozomi Kogawa portrays characters with different attitudes towards the Japanese language and their distinct cultural heritage. In extreme cases, they employ the Japanese language to indicate belongingness or reject it altogether in the hopes of

escaping prejudice. Middle ground representatives illustrate the best adaptive strategies and are thus capable of successfully function within the mainstream, despite pervasive cultural differences. Just as in the case of Stephen and Obasan, language represents a barrier, the use of native words in the text aims at showing that cultural distance does exist in spite of overarching homogenizing tendencies. It signals difference, identity assumption, as well as successful integration of the margins in the center, without sacrificing the distancing effect characteristic to multicultural literature.

Bibliography:

Cheung, King Kok. *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa*. New York: Cornell University Press. 1993.

Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York: Routledge. 1989.

Gayle Fujita. "To Attend the Sound of Stone: The Sensibility of Silence in Obasan".In *MELUS*. Volume 12. Issue 3. 1985. Pp. 33-42

Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988.

Iritani, Toshio. *Group psychology of the Japanese in wartime*, Great Britain: T. J. Press Ltd., Padstow, 1991.

Kogawa, Joy. *Itsuka.* New York: Anchor Books, 1992.

---. *Naomi's Road.*

---. *Obasan*. Toronto: Penguin, 1983.

Mukherjee, Arun P. "Teaching Ethnic Minority Writing: A Report from the Classroom". In Verduyn Christl (Ed.). *Literary Pluralities*, Ontario: Broadview Press, 1998. pp 162-171.

Shafiq, Muna. "Linguistic Hybridity in Gloria Anzaldua's Borderlands, Antonia d'Alphonso's Avril ou L'anti-passion, and Hiromi Goto's Chorus of Mushrooms". In Gonzales, Madelena and Tolron, Francine (Eds). *Translating Identity and the Identity of Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars P. 2006. Pp. 3–19.

THE TRAGEDY OF OTHELLO: FORGING AN IDENTITY

Maria Botnari, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The case of Othello as a tragic character becomes especially problematic in the light of a racial discourse. Not only is Othello a tragic character, but he is a black tragic character as well. The implications of his "blackness" upon himself (and those around him) are equally important in bringing about his tragic fall. Yet, his tragedy cannot be limited only to the problem of his skin-colour. As far as Othello's identity is concerned, it is clear from the text that it undergoes a continual process of changes before the hero arrives at a final state of awareness of himself as what he is. Before his tragic collapse, there are only moments of self-identification on the background of a general inner crisis determined by the same fact that Othello lacks identity and struggles to build one. This process exerts intolerable pressure on the hero's life especially because of his colour and race, and because Othello is the instrument of two different cultural contexts and beliefs. The central aspects I discuss in this paper—Othello's race, status and identity— ultimately turn to be important elements of an algorithm that would describe the tragic character's existence in-between two opposite cultures.

Keywords: tragic, race, status, identity, cultural conflict.

The Tragedy of Othello can be included among the plays in which the protagonist's identity and its perception have a major role in the development of the tragedy as such. It is important to understand that Othello *becomes* tragic in the context of a world where he pretends to be something that he is not. But who *is* Othello after all? He can be regarded as the instrument of two opposing cultures: one from which the hero comes—a dark, primitive, savage world—and the European civilization—educated, sophisticated, elegant.[1] Within this cultural captivity, Othello is involved in a protest of his own being, present in his attempt to annihilate the "savagery" and integrate into the "civilized" world. Being the instrument of both "savagery" and "civility", the Moor's identity is to be sought between the two.

Othello's process of identity forging is only one aspect of a much more complex problem, and the Moor's tragedy cannot and should not be reduced strictly to the issue of race. My intention is to use the concepts of *race*, *status*, and *identity* in order to show that, as a tragic character, the protagonist cannot be fully portrayed in the absence of these *external* features or labels. In fact, whoever he is *inside*, for the audience, as well as for the characters in the play, Othello remains a black man. In writing this tragedy, Shakespeare has sealed for ever Othello's fate as being the *Moor* of Venice, and thus incarcerated him within this vision of Moors. Othello, 'the Moor of Venice', cannot truly become part of Venice. His jealousy is rooted in this fact and in his difference from Desdemona, a difference that Iago plays upon in order to accomplish his evil pursuits. Among other things, in Shakespeare criticism Othello is

[1] The idea of tragedy as a war of cultural forms is first presented in Codrin Liviu Cutitaru's article, *Tragedia ca Razboi cultural*, published in Vatra, nr. 6-7, 2013.

often regarded as ultimately embodying the stereotype of Moorish lust and violence, being a jealous, murderous husband of a Christian lady.[2]

The problem of identity concerns Othello as a tragic character because it isolates him as foreign to the European system. Not belonging to the class, he is always aware that he is apart. Yet, Othello desperately has to fit in a society within the borders of which he is thought not to belong to. Because the title of hero is something tangible, it offers him a sense of identity. Although happy with his military role, the title of general and of hero is insufficient to offer him *an identity within the civilian realm*, where his image remains that of a barbarian. Throughout the play, Othello remains 'the Moor', surrounded by suspicion, prejudice, fear and hatred. Being aware of this fact, and at the same time trying to ignore it, Othello attempts in vain to be accepted in a European society. Since Othello's image of himself is largely constructed by others, he constantly needs somebody to appreciate his merits and thus keep his identity alive. The two pole-characters in this sense are Desdemona and Iago. Therefore, the Moor's tragedy holds in itself, to a great extent, the tragedy of a black man, caught inside the Empire, but not belonging there. As A. C. Bradley wrote at the beginning of the twentieth century, of all Shakespeare's tragedies, *Othello* is the most painfully exciting and the most terrible.[3]

Othello's identity is considerably designed from the outside by all those characters that the Moor comes in contact with. That is why critics have often regarded Othello's social and textual construction as a collective activity, or "a community project", in Imtiaz Habib's words[4]. Indeed, Othello's image is differently built by various characters in the play. Thus, for the Duke, for instance, the Moor general is "the strength of rulership, the image of power with which authority savages its subjects that the Duke needs" while for Brabantio, Othello stands for "the heathen with potions and charms that exercise mind control, the secret power that the senator seeks."[5] In the context of post-colonial criticism, Othello becomes "the completely re-written subaltern subject. […] the blank that Venice's nationhood needs to complete itself. "[6]

Proper names play a significant role in fixing a sense of identity.[7] In Othello's case this identity is 'unfixed' when he says, "That's he that was Othello. Here I am." One way or another, Othello unnames himself. He no longer identifies with his former person, and still he holds within himself both "he" and "I". Othello speaks of himself in the third person even earlier, when he announces "Othello's occupation's gone" (III. 3. 362) and in the Brothel Scene when he said,

> I cry you mercy, then.
> I took you for that cunning whore of Venice
> That married with Othello.
>
> (IV. ii. 88)

Thus, Othello puts a distance between himself and his name. The 'self' is divided. After the murder of Desdemona, he refers to himself again as Othello:

[2] Very many studies of *Othello* are dedicated to the problem of jealousy, and in the context of a racial discourse it is tightly connected to Othello's origin and race. Some texts in Renaissance England spoke about lust and jealousy as well as black skin as being the result of a hot climate.
[3] A. C. Bradley. *Shakespearean Tragedy*. p. 74.
[4] Imtiaz Habib, "'Speak of me as I am': T.S. Eliot, *Othello*'s Subaltern Voice and the Politics of Ethnic Mimesis". *Shakespeare and Race. Postcolonial Praxis in the Early Modern Period.* New York: University Press of America, 1999.
[5] Habib Imtiaz, p. 136.
[6] *Ibidem.*
[7] James A. Calderwood. *The Properties of Othello*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989. p. 50.

Do you go back dismayed? 'tis a lost fear;
Man but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go?

Calderwood asserts that the Othello of the Murder Scene is only "an uncomfortable role that the protagonist is trying to play, a once natural identity he reasserts but can keep intact only momentarily before the old rage is upon him"[8].

By Act III, Desdemona herself has started to see in Othello that which she "nev'r saw… before" (III. Iv. 100), and by Act IV she has totally lost sight of him:

Emil. Good madam, what's the matter with my lord?
Des. With who?
Emil. Why, with thy lord, madam.
Des. Who is thy lord?
Emil. He that is yours, sweet lady.
Des. I have none.

(IV. ii. 98-103)

When Lodovico arrives at the battlefield (Cyprus), he begins his study of events mainly by questioning his knowledge of Othello: "Is this the noble Moor whom our full Senate/ Call all in all sufficient? …. I am sorry that I am deceiv'd in him." (IV. i. 264). Othello "that was once so good" has "fall'n in the practice of a damned slave" (V. ii. 291-92). At this moment, Othello's confidence vanishes and he believes his wife to be a prostitute; he becomes violent, roars out loud, falls down in a fit, and repeatedly calls himself fool. The man who had been "all in all sufficient" (IV. i. 265) becomes a murderer as if yielding to some inner compulsion.

At the very opening of the play, Iago speaks to Othello about Brabantio's important status in Venice:

Be assured of this,
That the magnifico is much beloved,
And hath in his effect a voice potential
As double as the Duke's. He will divorce you,
Or put upon you what restraint and grievance
The law, with all his might to enforce it on,
Will give him cable.

(I. ii. 11-17)

Othello's answer to Iago reveals his certainty that the service he has done to the state will outweigh Brabantio's complaints. A sort of eagerness to prove his merits is discerned in his lines:

Let him do his spite.

[8] *Ibidem.*

My services which I have done the signiory
Shall out-tongue his complaints. 'Tis yet to know—
Which, when I know that boasting is an honor,
I shall promulgate—I fetch my life and being
From men of royal siege, and my demerits
May speak unbonneted to as proud a fortune
As this that I have reached.

Therefore, whether Othello represents as much in Venice as Brabantio does and whether he deserves to marry Desdemona is, without a doubt, a question of status. Othello is right in his affirmations above. His military merits allow him to integrate into an otherwise inaccessible society. His status derives from his "martial" services and royal ancestry. It is with the help of these that he can claim further access to "as proud a fortune/As this that I have reached." According to James Calderwood, "To win Desdemona is to acquire an external property that will reflect his internal worth: he will be what he owns."[9] In this case, property equals identity and external recognition.

Moreover, in Venice status is life. To Brabantio, Desdemona would be "Better dead or never born than so ignominiously lost" (I. 3. 194). After all, Othello celebrates another victory when he takes Brabantio's daughter, which was half his soul, and he celebrates it publicly. To quote Calderwood, "Even being a winner is not enough; you must be a proclaimed winner."[10]

However, Othello's 'blackness' is not annihilated in the process of this victory over Brabantio. It is from this external, physical feature that an internal insecurity springs. In Act III, when Othello looks within himself to find the cause of Desdemona's supposed attitude towards him, he rests on the following explanation:

Haply, for I am black
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declin'd
Into the vale of years. …

(III. iii. 263-266)

Still, in the following line, Othello tries to ignore the facts. Therefore, he makes the remark "yet that's not much." These lines are proof to the fact that the protagonist is constantly aware that he is in a society where he is regarded as a stranger, despite his efforts to desperately fit there. Desdemona and Iago are individuals belonging to the white race that would accept and value him for what he is. They represent the "passages" from the culture of "savagery" to that of "civility."

From behind the title of hero, Othello looks at the world somehow confident and secure. Nonetheless, he never identifies with the fine man of European Culture. In his attempt to adjust to the Venetian society, he also loses access to the Egyptian world to which he had belonged. Therefore, losing all sense of direction, Othello becomes vulnerable and easily controlled by Iago, who gains an important role in the moor's 'making'. Furthermore, Iago has both the function of constructing and of destroying Othello's image in the Venetian

[9] James A. Calderwood. *The Properties of Othello*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989. p. 26.
[10] Ibidem, p. 29.

society. In post-colonial criticism, Iago is regarded not only as the generalized vehicle of the irrationality of racism, but also the particular metaphor of Elizabethan colonial discourse's clueless writing out of its black other. Iago's writing of Othello is his erasure of Othello.[11]

In the end, Othello proves capable of violent and destructive feelings, which seem to have been hidden by the accepted military forms. In this context, Robert Heilman describes Othello as having the kind of mind which cannot penetrate the secret of its violence because it has gone rigid with self-approbation.[12] To Othello, all men, including himself, "are what they seem to be." After all, if one seems to be a hero, if all one's community agrees one is a hero, the awareness of this title can give him "positional assurance", to use one of Robert Heilman's terms. The flaw that is identified here by the critic is that the soldier fails to recognize that the title of hero does not cover all of him as a human being. How Othello finally chooses to act upon the supposed infidelity of his wife becomes a measure of his failure, not simply as soldier, but as man.[13]

As is common in tragedy, Othello is his own worst enemy. By the end of the play he sees himself as such. A final moment of identification is realized before he commits suicide. Not only does he identify with Venice's traditional enemy, the Turk, but with that "Spartan dog", Iago:

> And say besides, that in Aleppo once,
> Where a malignant and a turban'd Turk
> Beat a Venetian and traduced the state,
> I took by th' throat the circumsized dog,
> And smote him—thus. [stabs himself.]
> (V. ii. 352-356)

Othello cancels his title of hero in a *reunification* with himself, only after he has murdered Desdemona. He commits suicide being consoled by the fact that "I have done the state some service, and they know't." (Act V, ii.). Therefore, he reconciles with himself nurturing the idea of at least a partial affiliation to the culture of "civility", even though he ultimately identifies with a malicious Turk he once killed in Aleppo.

All in all, along the play, *Othello* is involved in a process of identity forging that takes place within the boundaries of two conflicting cultural representations, "savagery" and "civility". The Shakespearean tragic character remains trapped, confined in the area of interaction of both these cultural forces, the insoluble contradictions of which overcome him to the point of collapse. In other words, these two conflicting dimensions contain him. Moreover, he cannot dispense with either as well as he cannot identify with either. None of them is to be annihilated, the only possible solution out of their deadly grapple entailing the destruction of the protagonist. Being at the same time the hero and the barbarian, the Moor's tragedy lies at least to a certain extent in this failed act of self-creation.

Within Shakespeare studies, Othello is often regarded as a victim of cultural and racial discrimination.[14] Although, due to his military skills, Othello earned the title of general, culturally speaking the Moor of Venice remains an outcast. In this sense, Europe becomes for

[11] Habib Imtiaz, p. 138.
[12] Robert B. Heilman, *Magic in the Web*. Lexington, Ky., 1956, p. 185.
[13] Matthew N. Proser. *The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies*. New Jersey: Princeton University Press, 1965.
[14] The works of critics such as Ania Loomba, Virginia Mason Vaughan and others speak in this respect, and point to the fact that Othello's race is an important factor in the unfolding of his tragedy.

him a hostile and alien place where, beyond the superficial shining of political glory, his basic perception is that of a barbarian. In an educated, sophisticated, elegant Venice, Othello is regarded as a dark, primitive savage. Thus, the tragedy of Othello turns into "a nightmare of racial hatred and male violence"[15] where its protagonist is not only the product of a cultural milieu but also a maker of cultural meanings.[16]

Bibliography

Primary Source

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Ed. Kenneth Muir. London: Methuen, 1985.

Secondary Sources

BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy*.(3rd edition). London: Macmillan, 1992.

BROWN, John Russell. "Othello: Sexuality and Difference." *Shakespeare: The Tragedies*. New York: Palgrave, 2001.

CALDERWOOD, James L. *The Properties of Othello*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

HABIB, Imtiaz. " 'Speak of me as I am': T.S. Eliot, *Othello*'s Subaltern Voice and the Politics of Ethnic Mimesis". *Shakespeare and Race. Postcolonial Praxis in the Early Modern Period.* New York: University Press of America, 1999.

LOOMBA, Ania. "Othello and the Racial Question." *Shakespeare, Race, and Colonialism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

PROSER, Matthew N. "Othello and Coriolanus: The Image of the Warrior." *The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies.* Princeton: Princeton University Press, 1965.

VAUGHAN, Virginia Mason. *Othello: A Contextual History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[15] Ania Loomba. *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 32.
[16] Virginia Mason Vaughan. *Othello: A Contextual History*. Cambridge: Cambridge U. P., 1994, p. 27.

CONSTANTIN CUBLEŞAN – EMINESCU AS TRANSLATOR

Ioana Ștefan, PhD Student, University of Oradea

Abstract: A new perspective on the relationship between Eminescu and German world is found in the study by Constantin Cublesan Mihai Eminescu – ciclul schillerian. The contribution of Constantin Cublesan in this area is a major one. The value of his work lies in the fact that he does not identify banal influences of a classic poet in the work of M. Eminescu. He highlights the translator side of Eminescu personality, a side which has been avoided with finesse or confused with plagiarism. Translations, falling into a program creation, have a unique value and prove Eminescu originality and universality.

Keywords: Constantin Cubleşan, Eminescu, Fr. Schiller, German world, translation

Un alt mod de abordare a legăturilor dintre Eminescu şi lumea germană este dat de Constantin Cubleşan în lucrarea *Mihai Eminescu – ciclul schillerian*. Lucrarea cu un titlu nu foarte promiţător, datorită asocierii nefondate, reuşeşte să contureze o latură a personalităţii eminesciene, mai puţin reliefată de restul criticii, aceea de traducător, menită a fi un nou argument pentru unicitatea şi originalitatea lui Eminescu.

Criticul începe prin expunerea unor elemente biografice sau afinităţi, care au determinat apropierea lui Eminescu de lumea germană şi în special de Schiller. Şcoala de la Cernăuţi se arată ca o instituţie cultivatoare a spiritului romantic german. Exegetul susţine că profesorul Neubauer i-a insuflat tânărului elev dragostea pentru poeţii romantici germani. Ca o exemplificare practică îl citează pe Ioan Massoff care afirmă: „Eminescu ştia să recite pe de rost, cu mulă simţire, bucăţi întregi din Fr. Schiller, poetul favorit al profesorului.”[1] Or, alăturarea lui Schiller şi a poeţilor romantici generează un mare semn de întrebare: Cum a ajuns Schiller să fie considerat romantic?! La fel ca şi predecesorii săi (G. Bogdan Duică, Zoe Dumitrescu Buşulenga) vede lectura liricii schilleriene ca o preocupare constantă a tinereţii eminesciene. Autorul omite, însă, că acest elan pentru creaţia clasicului german aparţine, numai şi numai, perioadei de tinereţe, mai apoi dezavuându-l chiar în scrierile sale, după cum dovedeşte şi Bogdan Mihai Dascălu pe urmele lui G. Călinescu.

În calitate de bun cunoscător al limbii germane încă de mic şi având o predispoziţie sufletească pentru natură, Eminescu este „bănuit” că i-ar fi citit în adolescenţă pe E.T.A. Hoffmann, Goethe, Keller, Heine, ş.a. „Bănuiala” se transformă în siguranţă doar atunci când apare numele lui Friedrich Schiller. Autorul împărtăşeşte opinia lui Dan Mănucă, fundamentată pe cercetările lui Frisch, conform căreia lirica germană din secolul ala XIX-lea îi era perfect cunoscută lui Eminescu, la toate nivelurile.

Exegetul analizează apropierea dintre Eminescu şi Schiller prin prisma idealismului sentimental al poetului german şi din perspectiva unei aşa-numite „afecţiuni”. Pe aceasta din urmă, dacă nu se referă strict la perioada tinereţii, trebuie să o dezaprobăm complet. Şi, deoarece, percepe acest lucru ca pe o afinitate, se referă la întregul sistem al gândirii şi creaţiei eminesciene. Scrierile în care Eminescu a găsit lirica de idei, ce l-a marcat, sunt

[1] Ioan Massoff, *Eminescu şi teatrul*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 22

următoarele, după părerea lui Cubleşan: *Die Götter Griechenlands, Die Künstler, Der Spaziergang, Die Worte des Glaubes, Votivtafeln*. Ca înaintaş ce a mai întreprins o analiză pe linia influenţelor ca urmare a unei „afecţiuni" îl aminteşte pe Ilarie Chendi, cu paralela dintre Eminescu şi Lenau. Ne întrebăm oare de ce nu a menţionat-o pe Zoe Dumitrescu Buşulenga care prin termenul „afinităţi elective" exprima acelaşi lucru. Ce-i drept, studiile sale sunt de o reală importanţă, şi nu pot fi coborâte la nivelul dezbaterii raporturilor dintre Eminescu şi Lenau. O astfel de legătură nu poate fi dovedită plauzibilă, din orice unghi ar fi privită. Şi s-ar putea spune la fel şi despre raportul Eminescu – Schiller, până aici. Însă modalitatea de abordare din perspectiva traducerilor lui Eminescu din Schiller, aruncă o nouă lumină asupra problematicii. Autorul nu caută înrâuririle lui Schiller în opera eminesciană, lucru extrem de incert, de altfel, ci abordează munca de traducător, ajungând la o concluzie generalizată, surprinzătoare.

Prima poezie analizată este *Speranţa*, apărută pentru prima dată în 1866, în *Familia*. Ea este privită ca o adaptare după *Hoffnung* de Schiller. Călinescu, citat în lucrare, nu respinge nici această posibilitate, dar mai adaugă, ca variante, influenţele lui Herder sau Bürger. Amprenta originalităţii eminesciene îşi face simţită prezenţa în leit-motivul inexistent în poemul schillerian: „Cum mângâie dulce, alină uşor / Speranţa pe toţi muritorii!". Exegetul este de părere că poezia „trebuie citită, ca un prim manifest al atitudinii patriotice – exprimată prin mijloace poetice – căreia gazetarul Eminescu, de mai târziu, îi va fi credincios o viaţă întreagă."[2] *Speranţa* particularizează sugestiv o temă comună. Înţelesul profund al titlului este amplificat de regăsirea acestui termen de şapte ori în text. Autorul doreşte să dovedească faptul că poemul nu este o imitaţie stângace a unui începător şi nu poate trece neobservată în multitudinea poeziilor nedesăvârşite, din prima etapă a creaţiei. Astfel, pe urmele lui Iulian Boldea, susţine implicaţiile filosofice ale temporalităţii date de pluralul „timpuri". Acesta are „funcţia de a-l apropia de sfera umanului, a multiplului şi a curgerii".[3] Exaltarea tipică a liricii romantice este dată de gingaşele clipe de afecţiune sau de metafore ce sugerează subtila înfiorare. Idealurile umanitare, sentimentele de trăire febrilă şi dăruire pasională, Constantun Cubleşan, le consideră preluate de la Schiller. Apreciază iniţiativa lui Cristian Livescu de a pleda pentru o lectură de subtext a poemelor publicate în „Familia" în vederea descoperirii substratului metaforic. Pentru argumentarea utilităţii unei astfel de lecturi aprofundate, cazul poemului *Speranţa*, este elocvent. Doar aşa se poate deduce că textul schillerian a constituit un stimul şi se poate stabili o „îndepărtarea ideatică"[4] de el. Constantin Giurescu vede *Speranţa* ca pe o influenţă, Iorga ca pe o prelucrare. Constantin Cubleşan susţine că „*Speranţa*, chiar dacă e raportată la *modelul* schillerian, de care, oricum, nu poate fin disjunctă, prezintă suficiente argumente artistice în favoarea unei libertăţi creatoare ce va deveni la Eminescu un mod de apropiere, de asumare a unor teme şi motive din autori străini, pe care şi le va încorpora propriei viziuni, până la pierderea, adesea, a identităţii originale a acestora, …"[5] El este de părere, că traducerile, în general, la Eminescu, devin nişte creaţii prin capacitatea sa genială de a recepta şi re-crea prin prisma unei gândiri filosofice ample. Citându-l pe Ion Gherghel, cu studiul său *Schiller în literatura română*, evidenţiază că din alte 7 persoane care au tradus poemul *Speranţa* în română, doar Maria Cunţan (1906) are o tălmăcire ce se poate considera reuşită. Cubleşan nu se îndoieşte că Eminescu ar fi dorit să-l traducă integral pe Schiller. Subliniază şi spusele biografilor, cum ar fi G. Călinescu, care, atestă prezenţa la loc de cinste în geamantanul de cărţi al poetului, a volumelor lui Schiller. Însă, trebuie ţinut cont de schimbarea ulterioară a lui Eminescu. Următorul poem dezbătut este *Resignaţiune*, traducere ce datează din 1867. Dacă Il. Chendi o consideră nereuşită, D.

[2] Constantin Cubleşan, *Mihai Eminescu – ciclul schillerian*, în *Conferinţele bibliotecii Astra*, Nr. 91/2010, Sibiu, p. 18 – 19
[3] Iulian Boldea, *Ambivalenţa timpului la Eminescu*, în *Eminescu – 2000. Studii şi cercetări*, Caiet aniversar editat de revista *Târnava*, Târgu – Mureş, 2000, p.21
[4] Constantin Cubleşan, *Mihai Eminescu – ciclul schillerian*, în *Conferinţele bibliotecii Astra*, Nr. 91/2010, Sibiu, p. 23
[5] Ibidem, p. 25

Vatamaniuc o vede mult superioară, mai ales luând seama de încercările de până atunci: în timp ce Eminescu o traduce integral, Maria Cunţan nu reuşeşte decât 15 strofe din 18. G. Călinescu atrage atenţia asupra implicării personale în transpunere. La fel Ibrăileanu, sau C. Dobrogeanu – Gherea, şi ca un susţinător febril Constantin Cubleşan, insistau asupra spiritului de independenţă faţă de modelul tradus, asupra implicării personalităţii şi originalităţii în traducere. Un sistem de percepere a lumii similar, ce poate fi amplificat îl determină pe exeget să alăture *Resignaţiune* şi *Speranţa*, intuind chiar un program de creaţie axat pe acest model. Cubleşan accentuează grija cu care Eminescu transpune elementele de versificaţie în limba română, acordând un rol esenţial perfecţionalismului prozodic, la fel ca Fr. Schiller. Două exemple ar putea fi *Speranţa* cu versul dactil de 9 silabe şi *Mănuşa*, cu ritm trohaic de 16 silabe.

Din acelaşi program al traducerilor schilleriene face parte *Hektors Abschied / Ector şi Andromache*. Mult mai fidelă originalului decât altele, poezia prezintă idealuri clasice, în care eroul se angajează cu patos romantic: „imperativul sacrificiului pentru cauza generală, e desigur o teză a clasicismului, dar gesticulaţia largă şi patosul cu care eroul se angajează în misiunea sa e, fără îndoială romantic”[6]

Următoarea traducere dezbătută pe larg este *Der Handschuh / Mănuşa*. Geneza ei este foarte importantă. Ea a fost cerută lui Eminescu, de consulul german de la Bucureşti, Eduard Grisebach, pentru publicarea în jurnalul *Der Schalk* de la Lipska, unde a apărut în 12 limbi. Subiectul baladei propuse spre traducere i se potrivea perfect lui Eminescu, dezgustat de o lume în plină decadenţă morală. Cubleşan realizează o comparaţie între lucrarea lui Eminescu şi a predecesorilor C. Morariu, Şt. O. Iosif, I. Cassian – Mătăsaru, admiţând neta superioritate a traducerii eminesciene: „Eminescu redă în limba română întreaga rapiditate, dinamica acţiunii, dând, economic, dar sugestiv, culoarea de epocă tabloului şi fixează în dialogul condensat ideea morală, tâlcul parabolei, şi nu mai puţin tipicitatea personajelor.”[7] Conchizând, criticul priveşte ciclul schillerian ca pe o constantă a preocupărilor lui Eminescu.

Aportul adus de Constantin Cubleşan în acest domeniu este unul major. Valoarea lucrării sale rezidă în faptul că nu doreşte să identifice banale influenţe ale unui clasic în opera poetului român. El pune în lumină latura de traducător a personalităţii lui Eminescu, o latură care până acum a fost ocolită cu fineţe sau confundată cu plagiatul. Traducerile, care se încadrează într-un program de creaţie, au o valoare unică şi dovedesc originalitatea, dar şi universalitatea eminesciană.

Bibliografie

Academia română, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XIX, vol. I - III, Bucureşti: Editura Saeculum, I.O., 2002

Academia română, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XIX, vol. I - XXIX, Bucureşti: Editura Saeculum I.O., 2004 – 2011.

Boldea, Iulian, *Ambivalenţa timpului la Eminescu*, în *Eminescu – 2000. Studii şi cercetări*, Caiet aniversar editat de revista *Târnava*, Târgu – Mureş, 2000

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. I, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

Cubleşan, Constantin, *Mihai Eminescu – ciclul schillerian*, în *Conferinţele bibliotecii Astra*, Nr. 91/2010

[6] Ibidem, p. 38
[7] Ibidem, p. 47

Dascălu, Bogdan Mihai, *Germanitatea şi literele române*, Editura Ideea europeană, Bucureşti, 2006

Dumitrescu Buşulenga, Zoe, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986

Dumitrescu Buşulenga, Zoe, *Eminescu – cultură şi creaţie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976

Ibrăileanu, G., *Studii literare*, 1, 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

Massoff, Ioan, *Eminescu şi teatrul*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964

Sorensen, Algot Bengt, *Geschichte der deutschen Literatur*, Band I und Band II, C. H. Beck Verlag, 1997

Willer, Stefan, *Poetik und Etymologie: Texturen sprachlichen Wissenes in der Romantik*, Berlin, Akad. – Velag, 2003

Cercetare finanţată prin proiectul ***„MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetare doctorală şi post-doctorală”****, cod contract:POSDRU/****159/1.5/S/137832****, proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.*

FUNDOIANU-FONDANE : LE THÉORICIEN DE LA TRADUCTION DE POÉSIE

Cosmin-Gheorghiță Pîrghie, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This article proposes to envisage the side of the theorist of translation, which has been Fundoianu-Fondane. Considering it was an assiduous practitioner of translation (especially of poetry, translating from Yiddish dialect, German and French) and, moreover, not stopping only to translate, Fundoianu-Fondane submitted the act of translation of profound reflections. It is this intimate dialogue between practitioner and theorist, who has made possible the birth of important theoretical reflections. Therefore, to configure the translation theorist portrait, we have chosen to present chronologically, first with the Romanian period of Fundoianu, and especially starting from the article 'Heine Translators' published in Mântuirea. At the end of our article we mentioned the most important theoretical reflections, that can be seen as preliminary to the modern theory of the translation of poetry, being developed with great talent in Poétique du traduire by the poet-translator-theorist Henri Meschonnic.

Keywords: theorist, practitioner, translation, poetry, theoretical reflections.

Antoine Berman affirmait, dans son livre, qu'« Aucune „theorie" du traduire ne serait necessaire si quelque chose ne devait pas changer dans la pratique de la traduction. »[1]

D'ici nous pouvons déduire le fait que la théorie n'est pas une recette conceptuelle qui reste extérieure à la situation traductive. Elle est le miroir où se reflet la pratique traductive ; dans ce cas, nous parlons d'un processus inductif : de la pratique vers la théorie. Et, bien sûr, la théorie productive pour l'ensemble des pratiques traductives.

Fundoianu-Fondane est à la fois praticien et théoricien de la traduction. Ce dialogue intime établi entre le praticien et le théoricien de la traduction, cette harmonie interne et productive a donné naissance à plusieurs réflexions théoriques importantes sur la traduction de poésie.

Essayons d'esquisser dans les pages qui suivent le portrait du théoricien de la traduction, à partir de la période roumaine de Fundoianu.

1.1. La période roumaine de Fundoianu

En 1919, Fundoianu publie dans la revue sioniste *Mântuirea*, l'article „Traducătorii lui Heine"[2] [Les traducteurs de Heine], divisé en quatre partis. Dans cet article Fundoianu commente avec finesse les traductions faites d'après Heine. Évidemment que sa pratique traductive de la poésie allemande constitue un avantage. Dans la première partie de l'article, Fundoianu affirme que Heine a été publié pour la première fois, en traduction roumaine, dans la revue *Albina Pindului*, patronée par Grigore H. Grandea. Cette revue continuait la tradition

[1] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984, p. 39.

[2] B. Fundoianu, „Traducătorii lui Heine (I)", *Mântuirea*, Bucureşti, I, 152, 19 iulie, 1919, p. 1 ; „II" : I, 152, 19 iulie, 1919 ; „III" : I, 163, 30 iulie, 1919, p. 1 ; „B. F., IV" : I, 166, 2 august 1919, p. 1.

imposée par Heliade : « traducea mult și mediocru. »[3] [on traduisait beaucoup et médiocrement.] (C'est nous qui traduisons) Les vers sont traduits en prose, pour ne pas perdre le sens.

L'un des traducteurs qui lui attire l'attention est Gr. N. Lazu.

Traducteur „assidu" de Heine, Lazu attire l'attention de Fondane par ce que le poète considère comme une exception : « les traducteurs roumains avaient tous senti et traduit les poèmes sentimentaux de Heine. Lazu est également tenté par les poèmes ironiques. » Dans la traduction du poème Tannhäuser, Fondane apprécie surtout „l'insolence" du traducteur qui „rend le poème plus naïf et plus archaïque aujourd'hui." »[4]

Un autre traducteur, non moins important de Heine est le poète-journaliste Steuerman-Rodion. « Fondane affirme que l'essentiel est, le rapport traducteur-auteur, l'affinité entre le poète et le poète-traducteur : „la même manière de sourire, de dire l'ironie – et la même capacité de sourdre souffrance" ainsi que „l'aspect douloureux du sarcasme. L'expression de l'ironie a ici son autre visage : ce visage tragique, commun aux trois poètes : Heine, Rodion et Fondane."»[5]

Dans la deuxième partie, Fundoianu propose une sélection des meilleurs traducteurs roumains : Rodion – pour l'époque d'Eminescu, où le traducteur : « se slujea esclusiv de limba lui Eminescu » [usait exclusivement de la langue d'Eminescu] ; Iosif pour l'époque de Coșbuc, où le traducteur usait d'une langue mixte : « aceea a lui Eminescu colaborată cu lumina sensibilității adusă de cuvintele ardelenilor » [celle d'Eminescu collaborée avec la lumière de la sensibilité apportée par les mots des Transylvains]; et le dernier grand traducteur, Nemțeanu, où : « limba e venită pe urma poeziei lui Anghel și a curentului simbolist. » [la langue est venue sur la voie de la poésie d'Anghel et du courant symboliste.] (C'est nous qui traduisons)

Dans la troisième partie, consacrée aux traducteurs de Heine, Fundoianu

prend comme point de départ l'inspiration non de l'auteur, mais celle des traducteurs eux-mêmes. Deux traductions du poème *Yehouda ben Halevy* sont comparées à travers la personnalité des traducteurs : l'un est Nemteanu, l'autre, A. Steuerman. Le fragment commenté est intitulé *Jérusalem* : « J'ai eu l'impression de lire deux textes différents – deux inspirations différentes. Le hasard leur a offert la même anecdote – le même sujet. Deux poètes l'un à côté de l'autre ont transformé, dans deux modes différents de sensibilité, le poème de Heine. (…) Sous le poème de Steuerman, une sensibilité tremblante, tandis que chez Nemteanu, rien que des mots juxtaposés pourvus de signification. » Ce qui explique le fait qu'à vingt-deux ans d'intervalle, la traduction de Nemteanu n'a pas réussi à « faire crouler » la précédente, incontestablement meilleure, meilleure aussi grâce à la sensibilité juive – dont la vibration est plus adéquate à celle de Heine.[6]

Dans la dernière partie, Fundoianu commente le poème *Donna Clara* traduit par A. Steuerman, traduction qui est dans sa perspective incomparablement plus faible que *Yehuda ben Halevy*. Marlena Braester affirme que : « Fondane constate une fois de plus que le choix du traducteur est aussi lié au contenu du texte ; notamment à cause du sarcasme qui convient si bien au traducteur. »[7]

---

[3] *Ibidem*

[4] Marlena Braester, „Les mots se meurent de changer de bouche : Fondane et l'écriture de traduction", article publié dans la revue *Les Cahiers Benjamin Fondane*, no. 7/ 2004, p. 71.

[5] *Ibidem*

[6] *Ibidem*, pp. 71-72.

[7] *Ibidem*, p. 72.

Dans un autre article publié en 1920 dans la revue *Rampa*[8], Fundoianu prend comme point de départ l'intention de son ami-écrivain Gala Galaction de retraduire la Bible. Il souhaiterait : « o Biblie pentru respirația morală a plămînilor contemporani. » [une Bible pour la respiration morale des poumons contemporains]. Une Bible à la portée de tout le monde. « O traducere făcută […] cu fraza de azi și vocabularul de azi… » [Une traduction faite […] avec la phrase et le vocabulaire d'aujourd'hui…] (C'est nous qui traduisons). Est-ce une bonne solution ? Fundoianu, dans ce sens, donne un exemple propre. Il dit qu'il a à la maison une Bible enfin expliquée par plusieurs aûmoniers de S.M.L.R.D.P. (de Sa Majesté Le Roi De Prusse). Bien qu'elle soit expliquée par plusieurs aûmoniers, en réalité, c'est l'œuvre anonyme de Voltaire. Ce qui attire l'attention dans cette Bible est le fait que chaque événement est attentivement examiné, contredit et péniblement ironisé. Les explications données par Voltaire, lui semble vraiment inutiles. Les interventions de l'auteur du conte philosophique *Candide ou l'Optimisme*, prouvent « imoralitatea istoriei » [l'immoralité de l'histoire]. Il conclut l'article par dire qu'il préfère à la place d'une Bible retraduite pour la morale, la Bible déjà expliquée de Voltaire pour Sa Majesté le Roi de Prusse. (C'est nous qui traduisons)

En outre, dans la revue *Rampa*[9], dans un autre article publié en 1922, Fundoianu ne reste pas neutre et indifférent à l'affirmation faite par Aderca dans sa brochure la plus récente, intitulée *Personalitatea*[10]. Soutenant que l'œuvre d'art peut trouver dans une traduction un équivalent parfait, il trouve que les vers de Heine : « Im wunderschönen Monat Mai,/ Als alle Knospen sprangen », sont aussi bien exprimés dans la traduction roumaine : « În mai cînd mugurii 'nfloresc/ și rîde toată firea. » Fondane trouve que cette affirmation faite par Aderca est une erreur. Aderca ignore la puissance de suggestion de l'image « Als alle Knospen », qui désigne : « o întinsă priveliște de belșug, pe care „și rîde toata firea". » [une vue étendue à foison où „rit toute la nature"] (C'est nous qui traduisons). Fundoianu conclut par dire que la traduction roumaine ne fait que détériorer l'image du vers original.

1.2. La période française de Fondane

Dans le bruillon de son article sur Bachelard destiné aux *Cahiers du Sud*,

après avoir opposé Bachelard, qui privilégie l'image et le rêve, à Paulhan qui voit dans le lieu commun la source du langage littéraire, il interroge : « Entre Paulhan et Bachelard, quel choisirais-je ? » - Ni l'un ni l'autre, assurément. Car Fondane ne peut non plus rejoindre la position de Bachelard, pour qui l'image est l'élément essentiel de la poésie. Or, pour Fondane, « **la poésie demeure essentiellement ce qu'on ne peut pas traduire. – Et ce sont ces éléments intraduisibles qui sont les éléments poétiques premiers**. »[11] (C'est nous qui soulignons)

Selon Fondane la poésie reste intraduisible. La réponse est directe et tranchante. La poésie demeure essentiellement ce qu'on ne peut pas traduire. Et ce sont ces éléments

[8] B. Fundoianu, „Traducerea Bibliei", *Rampa*, 28 iunie 1920, pp. 1-2, ***apud*** B. Fundoianu, *Imagini și Cărți*, Editura Minerva, București, 1980, pp. 333-335.

[9] B. Fundoianu, „Critica – Probleme vechi (III)", *Rampa*, 5 martie 1922, p. 1, ***apud*** B. Fundoianu, *Imagini și Cărți*, Editura Minerva, București, 1980, pp. 180-183.

[10] *Ibidem*, p. 182.

[11] Monique Jutrin, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site : http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html

intraduisibles qui sont les éléments poétiques premiers. Il y a, d'ailleurs, la métaphore véritable, organique qui « ne peut pas être séparée de son rythme ni de ses mots. » Et les mots, rappelle Fondane, ont « leur légèreté, leur poids, leur longueur, leur son, leur tonicité, leur capacité de résonance et de suggestion. »[12]

Le rythme, la rime, le style, sont d'autres éléments poétiques premiers. La collaboration intime entre ces éléments engendre la poéticité, comme la plus importante réalisation du poème. Avoir la même position que Bachelard, pour qui l'image est l'élément essentiel de la poésie, signifie réduire la notion de poésie à cette perspective subjective, partisane, quasi-réelle.

« Aux yeux de Fondane, traduire l'image, la métaphore, aussi difficile que cette tâche puisse être, ne signifie pas encore traduire la poésie du texte. » À part cela « La préséance attribuée à l'image, à la métaphore (à quoi l'on réduit toute la poésie, voir l'Anthologie de l'Albatros) souligne dans la poésie son seulement élément traduisible ; et par la annihile le discours poétique dans ce qu'il a d'essentiel. »[13]

La préséance accordée à un élément poétique premier signifie annihiler le discours poétique. La traduction d'un seul élément poétique premier ne signifie pas encore traduire le poème. Sans la collaboration entre tous les éléments poétiques premiers, il n'y a plus possible la réalisation de la poéticité du texte comme la seule capable d'ériger un discours subjectivé à un discours poétique particulier.

De même, « „La poésie est traduisible et intraduisible", disait Michel Deguy, car il y a cette partie qui „passe", mais il y a aussi un „courant" qui ne passe pas toujours. Il y a toujours „autre chose" que l'image.»[14]

Il faut mentionner le fait que la poésie n'est pas un produit gratuit, par hasard, une simple ingénierie textuelle vouée à l'anéantissement, mais elle est un produit particulier, artistique qui enrichi le patrimoine littéraire et culturel d'une certaine époque et qui porte sans doute les „vêtements" d'un certain courant poétique. Et le poème « ne passe qu'avec un courant poétique dont le traducteur devrait être porteur. »[15]

Revenant à l'article de Monique Jutrin, nous trouvons que « D'ailleurs, des notes au bas de la page de ce brouillon nous font comprendre que Fondane avait l'intention de développer ces réflexions sur la traduction poétique, sur le rythme et la rime. »[16]

Regardons ci-dessous :

Déjà dans une note de 1933 publiée dans les Cahiers du Sud,[15] où il critique vivement la traduction faite par Roger Vailland de l'Ulysse de Voronca, l'on peut lire : « l'esprit qui a présidé à cette traduction me semble des plus navrants : il suppose que le vers moderne n'est qu'une prose frelatée, et guère des rythmes obscurs, des similitudes savantes, des obstacles invisibles, bref toute une technique obscure qui, pour être libre de toute domesticité, imposée, n'en n'est pas moins assujettie à des nécessités internes. »[17]

Concernant la traduction faite par Roger Vailland, « Le poème n'a plus rien d'un poème car « si la langue l'abandonne, il ne reste plus que des images, abondantes et chevelues, il est vrai, mais déjà anémiées, surmenées. » Le rythme est le critère « constamment mentionné par Fondane : cette traduction lui deplaît parce qu'elle est

[12] *Ibidem*

[13] Marlena Braester, *op. cit.*, p. 70.

[14] *Ibidem*, p. 70.

[15] *Ibidem*

[16] Monique Jutrin, *op. cit.*

[17] *Ibidem*

« strictement littérale, pressée, oublieuse de ses rythmes originels, sans le moindre équivalent lexique et musical des trouvailles de l'original. »[18]

« Physiquement parlant, une phrase poétique – un vers – a une vie que le traducteur ne devrait pas ignorer : elle est faite de sons, de rythmes, de respirations, de coupures, c'est-à-dire de signification porteurs d'une syntaxe poétique. »[19] Henri Meschonnic affirmera plus tard que « Le rythme transforme le mode de signifier. »[20]

Concernant la traduction de la poésie en vers, Fondane écrit en 1943 : « les vers doivent rester des vers », « Ce que les théoriciens de la traduction répéterons jusqu'à aujourd'hui en « poétique du traduire » : « le rythme en syntaxier », « le Rythme est pivotal… C'est sur un point de rythme que tout peut basculer », pour ne citer que le poète-traducteur-théoricien Henri Meschonnic, quelques dizaines d'années plus tard. »[21]

Déjà nous pouvons tirer quelques conclusions. Nous pouvons esquisser une théorie propre à Fondane, visant la traduction de poésie ; visant la poétique du traduire.

a. *Pour Fondane la poésie demeure essentiellement ce qu'on ne peut pas traduire. – Et ce sont ces éléments intraduisibles qui sont les éléments poétiques premiers.*
b. *Le rythme est pivotal. Une traduction qui néglige le rythme, n'est qu'une « prose frelatée. »*
c. *Les vers doivent rester des vers.*
d. *Aux yeux de Fondane, traduire l'image, la métaphore, ne signifie pas encore traduire la poésie du texte. Et nous avons vu que la préséance attribuée à l'image, à la métaphore souligne dans la poésie son seul élément traduisible ; et par là annihile le discours poétique dans ce qu'il a d'essentiel.*

Dans la poésie tout est important et rien par hasard. « Une métaphore n'est jamais une figure isolée : elle appartient à un système métaphorique, à un ou plusieurs réseaux métaphoriques. Chaque métaphore est un élément constitutif du texte littéraire total.»[22] Le rythme est un élément essentiel du style d'un auteur.

Ces traits inhérents contribuent à la coagulation d'une poétique du texte, qui est définie, selon Henri Meschonnic comme « l'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société »[23] et à l'historicité qui fait qu'une œuvre littéraire soit durable à travers le temps et définie non comme « une situation chronologique, mais la tenue des tensions entre le présent passé passif et l'invention de modes nouveaux du voir, de dire, de sentir, du comprendre telle que cette invention continue d'être invention bien après le temps, de sa trouvaille parce qu'elle est une invention continuée de sujet. »[24]

Ces éléments poétiques de prosodie devraient être harmonisés dans la traduction. Et le traducteur devrait être conscient de cette tâche.

[18] Marlena Braester, *op. cit.*, p. 71.

[19] *Ibidem*, p. 69.

[20] Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, 1999, p. 128.

[21] Marlena Braester, *op. cit.*, pp. 69-70.

[22] Paul Bensimon, „Ces métaphores vives… La traduction des adjectives composés métaphoriques", p. 83. Cet article a été publié dans la revue *Palimpsestes*, no. 2, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

[23] *Ibidem*, p. 140.

[24] *Ibidem*, p. 29.

e. *L'œuvre d'art ne peut pas trouver dans une traduction un équivalent parfait.* Eugène A. Nida[25] affirmera plus tard que la traduction devient impossible si par la notion de traduction on comprend la reproduction absolue de tous les sens possibles de l'original. Lance Hewson, soutient qu'en réalité, « „l'équivalence" est un leurre, car le concept détourne l'attention de l'essentiel, le fait que chaque traduction est le résultat d'une interprétation qui s'incarne dans une deuxième langue-culture. »[26] Quand Fundoianu soutient qu'Aderca ignore la puissance de suggestion de l'image « Als alle Knospen », qui désigne « une vue étendue à foison où „rit toute la nature" »[27], évidemment que cette observation vient de son propre acte de lecture.

Après ce travail, nous sommes arrivées à la conclusion que les réflexions théoriques de Fundoianu-Fondane sur la traduction, peuvent être vues comme des préliminaires pour toute une théorie sur la traduction de poésie, développée quelques dizaines d'années plus tard, par le poète-traducteur-théoricien de la traduction Henri Meschonnic.

Bibliographie :

1. *Atelier de traduction*, numéro 19/ 2013, Suceava.
2. Bensimon, Paul, „Ces métaphores vives… La traduction des adjectives composés métaphoriques", publié dans la revue *Palimpsestes*, no. 2, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
3. Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984.
4. Braester, Marlena, „Les mots se meurent de changer de bouche : Fondane et l'écriture de traduction", article publié dans la revue *Les Cahiers Benjamin Fondane*, no. 7/ 2004.
5. Fundoianu, B., *Imagini și Cărți*, Editura Minerva, București, 1980.
6. Fundoianu, B., „Traducătorii lui Heine", *Mântuirea*, București, 1919.
7. Jutrin, Monique, „Réflexions autour d'un panorama de la poésie 1933-43, article qui peut être visualisé sur le site :

http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Autour_d%E2%80%99un_panorama_de_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_1933_43-183-1-1-0-1.html

8. Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, 1999
9. Nida, Eugene, *Traducerea sensurilor*, Studiu introductiv, interviu, traducere si note de Rodica Dimitriu, Institutul European, 2004.

[25] Eugene A. Nida, *Traducerea sensurilor*, Studiu introductiv, interviu, traducere si note de Rodica Dimitriu, Institutul European, 2004, p. 31.

[26] *Atelier de traduction*, numéro 19/ 2013, „Entretien Lance Hewson (Suisse) avec Muguraș Constantinescu (Roumanie)", Editura Universității Suceava, p. 19.

[27] C'est nous qui traduisons.

FROM OEDIP TO OIDIP

Ioana-Claudia Maior (Domnicar), PhD Student, University of Arts, Tîrgu Mureș

Abstract: The study is focusing on the performance Oidip, directed by Silviu Purcărete, premiered at the „Radu Stanca" National Theatre in Sibiu, in the spring of 2014, after the texts „King Oidip" and „Oidip at Colonos", by Sophocles, in a new translation from ancient Greek, for the first time in prose. Aspects of literary and theatrical creation were noted, the way the myth was rediscovered myth and what Purcărete has kept from it. I noticed how, from the many versions of the myth, Purcărete has especially chosen those related to universality, themes which remain valid over time. Thus, assuming that destiny chooses its victims by chance factor, I saw the meanings that his Oidip's destiny gain in relation to the myth, to Sophocles' play and Purcărete's show.

Keywords: aesthetics of the text, destiny, guilt, flah-back, flash ahead.

De ce Oidip?

Studiul de față urmărește trecerea de la mitul oedipian la textele dramatice (*Oedip rege* și *Oedip la Colonos*) ale lui Sofocle, de la textele lui Sofocle la scenariul original semnat de Silviu Purcărete, și de la scenariu la reprezentația teatrală, cu titlul *Oidip*, aflată în repertoriul Teatrului Național *Radu Stanca* Sibiu.

Un aspect foarte important ține de faptul că spectacolul *Oidip* marchează reîntoarcerea lui Purcărete la tragedia grecească, după o pauză de șaisprezece ani. Prima întrebare care se impune este: ce s-a întâmplat în acești șaisprezece ani în teatru, în general, și în teatrul românesc, în special, dar, mai mult, care au fost schimbările din societatea românească, cum ne-a fost influențată viața și în ce direcție, și care a fost impactul acestor modificări asupra felului în care spectatorul receptează actul teatral? Toate aceste întrebări ne conduc la întrebarea centrală legată de valabilitatea mitului, a temelor propuse, pentru spectatorul contemporan. Acest spectator contemporan care este foarte greu de *șocat*, întrucât povestea lui Oidip în primul rând șochează. Spectatorul contemporan trăiește într-o lume a informațiilor și a imaginilor violente, o lume a nevrozelor, în care teme precum crima, paricidul, infanticidul, fratricidul, sexualitatea, incestul au devenit redundante. Și atunci ne întrebăm dacă pot avea aceste fapte (pe care spectatorul le consideră fictive) efect asupra spectatorului, din moment ce el este conștient de jocul teatral, de ficțiunea propusă în cadrul unei experiențe teatrale. Pot ele provoca groaza, teama, mila, *catharsis*-ul?

O singură temă nu a fost elucidată de mii de ani: moartea – tabuul morții; și aceasta va fi tema centrală a spectacolului nostru.

Oidip este cel mai recent spectacol al lui Silviu Purcărete, realizat la Teatrul Național *Radu Stanca* Sibiu, după un scenariu original, semnat de regizor și realizat pe baza textelor *Oidip rege* și *Oidip la Colonos*, de Sofocle. Spectacolul beneficiază de o traducere nouă din greaca veche, pentru prima dată realizată în proză, semnată de o echipă de experți în greaca veche: Constantin Georgescu, Simona Georgescu și Theodor Georgescu.

Titlul spectacolului este sugerat de traducătorii celor două texte. Inițial, această piesă era numită simplu *Oidip*. Ulterior, după ce a fost compusă *Oidip la Colonos*, pentru a fi distinsă de aceasta din urmă, opera a primit numele de *Oidip rege*. Numele personajului principal este în greacă Οἰδίπους, transliterat Oidipous și citit (în epoca clasică) Oidipus. Dat fiind faptul că în tradiția românească a fost încetățenit numele Oedip, dar pentru a respecta totuși originalul, noi am ales soluția de compromis Oidip.

Estetica textului dramatic

Ideea fundamentală care străbate întreaga piesă este legată de cele două principii complementare: binele și răul. La Sofocle, binele și răul se identifică cu rezultatele, cu efectele, și nu cu faptele sau voința persoanei care le-a săvârșit.

Oedip înfăptuiește răul cel mai îngrozitor pe care ni-l putem închipui, un rău care ne înfricoșează, ne oripilează, acela de a profana în chipul cel mai grav legăturile de familie. El încalcă două dintre tabuurile fundamentale ale existenței umane: crima (mai mult decât atât, paricidul, și-a ucis tatăl, iar într-un stat patriarhal acest fapt era de neegalat) și incestul (urmat de procreație), astfel că a dat peste cap tot ceea ce însemna legea firii, legea zeilor și orânduiala lumească. Cetatea a devenit o *lume pe dos*. Toate acestea s-au întâmplat însă „fără ca voința și conștiința lui să fie câtuși de puțin amestecate”[1].

Mulți l-au numit pe Oedip, *vinovat fără vină*, adică fără a fi conștient de faptele sale, de repercusiunile lor și de culpă.

Efectul pe care îl urmărește Sofocle prin tragedia sa este acela al unei emoții puternice, care să înlocuiască groaza cu mila. Efectul pe care și-l propune Silviu Purcărete este efectul de miracol, miracol al existenței și, în special, al morții.

Scenariul și redescoperirea mitului

Pentru crearea scenariului dramatic, Purcărete se folosește de două procedee, *flash-back* și *flash-ahead*, realizând o incursiune în *procesul devenirii* lui Oidip.

Piesa începe cu *Oidip la Colonos* și îl vedem cum poposește în crângul sfânt al Eumenidelor, condus de Antigona – ochii și pașii lui, care îi descrie o atmosferă liniștitoare, în timp ce spectatorii văd un loc pustiu și anost, semn că fiica lui dorește să-i îndulcească bătrânețile și să îl protejeze. Dar foarte curând, realitatea i se înfățișează sub forma sa cea mai violentă. Universalizarea mitului lui Oidip se face simțită încă din momentul în care acesta pomenește de neamul Labdacizilor, căci corul format din localnici reacționează imediat la auzul acestui nume blestemat și prin injurii vor să îl alunge de pe acest pământ sfânt: „Ucigașule! Spurcăciune! Ți-ai omorât tatăl și te-ai culcat cu maică-ta!!! Afară!”. Răspunsul lui Oidip este însăși esența piesei: „Faptele mele, mai mult le-am îndurat decât le-am săvârșit. Așa le-a plăcut zeilor, care probabil purtau o veche mânie împotriva neamului meu. Făcut-am ce-am făcut, fără să știu nimic.”, adică exact principiul vinovatului fără vină. Faptele lui Oidip sunt repercusiuni ale unor decizii care nu i-au aparținut sau ale unor fapte săvârșite de alții și care s-au abătut asupra lui fără ca el să poată face ceva.

Urmează un *flash-back* care ne situează în Theba, în palatul lui Oidip și al reginei Iocasta, în mijlocul unei *scene casnice*, în care regina își așteaptă regele, care va intra victorios pe ușă; Iocasta deschide o sticlă de șampanie din care se revarsă conținutul, aluzie la lichidul seminal, după care urmează un dans al pasiunii. Această atmosferă idilică este întreruptă brusc de corul care năvălește peste ei pentru a le vesti izbucnirea epidemiei de ciumă și pentru a cere regelui să salveze, din nou, cetatea.

Ciuma, în spectacolul lui Purcărete este personalizată, e o arătare feminină, o momâie plină de mâl. Regizorul strecoară semne încă de la începutul spectacolului. Ciuma este alături

1 René Girard, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995., pp. 84-85

de ei pe scenă încă de la început, a pătruns în palat, se împiedică de ea, şi cu toate acestea Oidip *nu o vede*. O simte, o miroase, dar nu o vede.

În următoarea scenă, Creon soseşte de la Delphi cu soluţia în ceea ce priveşte ciuma: „Daţi afară spurcăciunea pe care o hrăniţi de atâta timp la Theba", adică pe criminalul regelui Laios, care s-ar afla între zidurile cetăţii. Oidip porneşte o anchetă întru aflarea criminalului şi le vorbeşte cetăţenilor, adresându-se de fapt în mod direct criminalului, prin care îi cere să îşi recunoască fapta căci nu va suferi nicio pedeapsă fizică, ci va fi exilat.

În continuare, textul ne oferă un al doilea *semn*, prin blestemul lui Oidip, de fapt un autoblestem: „Dar dacă veţi tăcea – îl blestem pe făptaş, oricine este el, să-şi irosească viaţa nenorocită în ticăloşie, ca ticălos ce este. Şi mă mai rog – dacă, în casa mea, ar ajunge să împartă vatra cu mine, iar eu să-l ştiu – să cadă asupra mea blestemele pe care abia le-am spus!". Destinul vorbeşte aici prin gura personajului, ceea ce ne face să presupunem că acesta are o bănuială foarte neclară în momentul acesta, aceea că el este criminalul. E un puternic sentiment de vinovăţie inexplicabilă, mai mult intuit decât raţionat. Toate cuvintele pe care le spune în acest blestem sunt de fapt verbalizarea unor fapte dinainte *scrise*, care odată rostite nu mai pot fi ocolite, transformându-se în acţiuni. Al treilea semn, de o puternică ironie, vine tot din partea lui Oidip: „Acum eu sunt stăpân pe ce avea Laios înainte, pe patul lui, pe nevasta lui, pe cetatea lui. Nu mă las până nu dau de ucigaş. Am să-l răzbun cum l-aş fi răzbunat pe tata." Prin asta, el spune de fapt că i-a luat locul lui Laios, şi-a substituit tatăl; părintele a murit, iar copilul creşte, îi ia locul, şi sângele tatălui curge mai departe prin venele fiului. Dura ironie a sorţii stă în ultima replică, Oidip jură să îl răzbune pe Laios, aşa cum şi-ar fi răzbunat propriul tată, fiind investit prin asta cu o triplă ipostază: aceea de răzbunător, de criminal, dar şi de obiect al răzbunării.

În următoarea scenă asistăm la interogatoriul profetului orb Teiresias, care, în înţelepciunea sa, ştie că prin rostirea unor cuvinte ce descriu fapte deja întâmplate, va reactualiza aceste fapte şi nu doreşte să fie el cel care dă frâu liber destinului. Deşi vorbim despre nişte acţiuni trecute, întâmplate, cât timp ele nu sunt cunoscute, recunoscute de către făptaş, repercusiunile nu vor apărea, e ca şi cum nu s-ar fi întâmplat, deşi gravitatea lor e de necontestat. Teiresias afirmă faptul că lucrurile au să vină de la sine, chiar dacă el le acoperă cu tăcere. Vor veni de la sine urmând calea destinului şi imposibilitatea ocolirii lui.

Deşi subconştientul a vorbit în câteva cazuri în locul lui Oidip, în momentul în care Teiresias îi dezvăluie faptul că el este ucigaşul omului al cărui ucigaş îl caută, neagă acest lucru, refuză un adevăr care i s-a arătat sub atâtea forme, şi de data asta în chip vădit, prin mijlocirea proorocului Teiresias. Preferă să găsească justificări politice în locul unui adevăr pe care el l-a presimţit dintotdeauna. Din momentul acesta, Oidip este sigur că el este criminalul, dar refuză să accepte acest lucru, inventând tot felul de explicaţii, care să anestezieze pe moment durerea confirmării adevărului. Îl acuză pe Creon de complot împotriva lui şi îl alungă pe Teiresias. Ultimele cuvinte ale profetului îi descriu lui Oidip atât trecutul, cât şi viitorul: „Plec, dar mai întâi îţi zic: omul pe care îl cauţi se va dovedi că este, în acelaşi timp, frate şi tată copiilor săi, fiu şi soţ al femeii din care s-a născut, însămânţând aceeaşi soaţă cu tatăl său şi ucigaş al lui. Hai, du-te-n casă şi chibzuieşte la acestea. Şi abia apoi să spui că nu sunt priceput în meşteşugul prorocirii." De acum înainte, Oidip ştie adevărul, dar nu este cu adevărat conştient de faptele sale şi evită cât mai mult posibil clipa înfruntării cu destinul. Obsesia acestui adevăr îi întunecă mintea, astfel încât iscă o ceartă cu Creon, punctul culminant al acesteia fiind ameninţarea uciderii celui din urmă. Iocasta este cea care pune punct disputei; precum o mamă împăciuitoare îl trimite pe Oidip în palat, ca pe un copil neascultător, iar pe Creon acasă.

Oidip aude povestea din gura Iocastei, întreaga poveste a uciderii lui Laios, în una dintre cele mai cutremurătoare scene din întreg spectacolul. După ce l-a certat ca pe un băieţel

care a făcut o prostie, aceasta îl ia la pieptul ei și în același timp îi provoacă plăceri sexuale pentru a-l calma. În clipa aceea, în Iocasta, apare succesiv, când imaginea soției, când imaginea mamei, când ambele suprapuse.

Următoarea scenă este una casnică, în care cei doi iau micul dejun, ceai, pâine prăjită și miere, iar discuțiile despre uciderea lui Laios continuă, Oidip vrând să afle tot mai multe detalii. Povestea auzită din gura Iocastei îi trezește memoria afectivă a propriei povești, despre nașterea lui și despre uciderea unui străin la întretăierea a trei drumuri. Deși oracolul din Delphi i-a prezis că urma să săvârșească paricid și incest, iar povestea cu uciderea regelui Laios la întretăierea a trei drumuri era aceeași cu a lui, deși Teiresias i-a confirmat acest lucru, Oidip încă refuză să creadă. Refuzul de a crede este de fapt refuzul de a recunoaște.

Purcărete ne arată acest lucru printr-un semn scenic plin de emoție și foarte puternic ca sens: același simbol – *ciuma* – îi servește regelui micul dejun. Pe măsură ce Oidip încearcă să găsească tot felul de explicații prin care să își justifice nevinovăția, ciuma – conștiința și conștiența, nu îi dă voie să uite. Îi provoacă un rău fizic, o greață inexplicabilă, migRené, de parcă tot corpul se revoltă împotriva acceptării adevărului. *Ciuma* le servește micul dejun: lapte, ceai, unt, miere și pâine prăjită, le servește adevărul, deși acesta nu este *numai lapte și miere*. *Ciuma*, conștiința, conștiența, destinul, apare materializată, simțită pe corp, în corp, Oidip o poartă agățată de propriul spate, precum un ornament, i se urcă până în creștetul capului, mușcă animalic din el, parcă vrând să-i ajungă la acea parte din creier care conține adevărul asupra faptelor lui și vrea să îl acceseze. Dar dincolo de durere predomină o stare interminabilă de greață, o greață cum doar cel mai mare rău al tuturor timpurilor poate să provoace.

Deși nu mai are nicio îndoială, Oidip se agață totuși, cu ultimele puteri, de cea din urmă speranță: „Ziceai că ciobanul ăla a povestit despre Laios că l-au ucis niște tâlhari. Deci, dacă va spune același lucru, nu eu sunt ucigașul: un singur om nu poate fi totuna cu mulți. Dar dacă va vorbi despre un singur călător, asta înseamnă că vina cade pe mine.” Odată cu rostirea ultimelor cuvinte își dă seama că a ajuns la adevăr, *flash-back*-uri și *flash-ahead*-uri se succed cu repeziciune în mintea lui, iar repercusiunile sunt, din nou, de ordin fizic, declanșarea unei crize de epilepsie, pe care Iocasta o gestionează, din nou, cu calm. De data aceasta, ea este cea care știe adevărul, fără nicio îndoială, ea acceptă adevărul, acceptă soarta, căci știe care este singurul lucru care i-a rămas de făcut.

În următoarea scenă se produce o răsturnare de situație, o mică plăcere vinovată a lui Sofocle, pe care Purcărete o exploatează din plin: speranța deșartă.

Sosește un vestitor din Corint care le spune că regele Polybos a murit. Oidip sărbătorește din nou cu șampanie, strângându-și soția la piept, faptul că oracolele nu s-au împlinit. Bucuria este brusc curmată de același vestitor: „Știi bine că fricile tale n-aveau niciun rost. Că doar Meropa nu ți-era mamă și nici Polybos tată. Te-au primit cândva în dar din mâinile mele. Te găsisem prin vâlcelele împădurite ale Kithairon-ului. Te adusese acolo un cioban și te lăsase pradă morții. Gleznele tale ar putea mărturisi ce ți s-a întâmplat. Te-am dezlegat: aveai picioruşele străpunse.” Iocasta acum știe cu certitudine, iar acest adevăr îi provoacă și ei un rău fizic, îi provoacă o criză de claustrofobie, care o determină să caute cu disperare ieșirea din încăpere, dintr-o încăpere care pare să fi rămas fără uși, dintr-o situație fără ieșire sau cu o singură ieșire, ieșire cu sens unic. Înainte de a pleca, îi adresează soțului ei ultimele vorbe, îndemnându-l la uitare, cerându-i să uite ceea ce amândoi știau foarte bine: „Nu mai băga totul în seamă. Ce-a spus, a spus! Uită tot, că-s vorbe fără rost. Uită totul! Nefericitule! Fie ca niciodată să nu știi cine ești.” Acest *niciodată* nu durează foarte mult, căci Oidip are nevoie de un ultim pion pentru a reconstrui harta vieții sale: ciobanul căruia i-a fost încredințat pentru a fi dat pieirii. Acesta este ultimul din lungul șir al celor care direct sau indirect, prin semne, l-au condus pe rege spre aflarea adevărului. Fiecare părticică a

adevărului, care până acum i-a fost arătat pe bucăți, iese la iveală ca întreg. Deși ciobanul știa de prorocirea omorului și a incestului, nu l-a ucis. Oidip are o ultimă întrebare: de ce nu l-ai ucis? încă mai vorbește despre sine ca despre un altul, dar întrebarea lui este de fapt: de ce nu m-ai ucis, pentru a mă scuti pe mine de a face acest lucru? Răspunsul lui lasă în urmă tăcere, dar din el se întrevede speranța într-o umanitate care va supraviețui: „din milă".

Următoarea scenă, povestită de un vestitor, este cea în care regina Iocasta se sinucide, iar Oidip își scoate ochii folosindu-se de agrafele soției sale. Oidip, plin de sânge, iese din palat, în fața cetățenilor Thebei pentru că, și de această dată, tot el este cel care a dezlegat misterul crimei regelui Laios.

Prin acest tulburător monolog al său se face trecerea la *Oidip la Colonos*.

În prima scenă a celei de-a doua părți, Ismena aduce vești din Theba, cum cei doi frați se luptă între ei pentru tron; aceasta îi spune un lucru extraordinar, care pare să nu îl mire pe Oidip, și anume că zeii îl *înalță*, deoarece războiul va fi câștigat de către cei de partea cărora va fi Oidip, iar Creon vine după el deoarece vrea să îl îngroape la poalele cetății.

Finalul este unul ciclic, căci de fapt povestea se reia cu prima scenă a spectacolului. Oidip se află în crângul sfânt al Eumenidelor, unde este întâmpinat de către corul format din localnici, care de data asta cunosc povestea lui Oidip și întrebările lor se transformă în exclamații și dispreț față de faptele lui. Vor să îl dea afară din cetate, pentru că prin faptele comise *murdărește* cetatea. Însă Oidip îi oferă regelui Theseu un cadou neprețuit: stârvul lui, cu condiția de a-i oferi mormânt, căci Apollo a prezis că cetatea în care Oidip va fi îngropat va câștiga războiul.

Un aspect foarte important este cel legat de viitorul mormânt al lui Oidip și de motivul pentru care nu poate fi îngropat în Theba, ci doar la poalele cetății. Unul dintre cele mai importante tabuuri era cel legat de morți; criminalul era automat exilat pentru că prezența lui în interiorul cetății aducea cu sine mânjirea acesteia. Deși crima era cunoscută, odată ce pășea în altă cetate, acesta nu mai era considerat pângăritor în ea, pentru că faptele sale nu aveau legătură cu noul spațiu. Acesta este motivul pentru care cadavrul lui Oidip nu putea fi îngropat în Theba, ci doar în afara ei, în timp ce în Atena putea fi îngropat.

Următoarea scenă este cea mai îngrozitoare din întreg scenariul. Este scena în care fiul mai mare al lui Oidip, Polyneikes, vine pentru a-i cere să fie de partea lui în războiul pe care îl duce împotriva fratelui, promițându-i că îl va duce în cetate și va sta lângă tronul său. După ce îl izgonește, acum are nevoie de ajutorul lui. Lui Polyneikes îi spune Oidip cele mai îngrozitoare vorbe pe care le-a rostit vreodată. Aflându-se în preajma morții, înrăit și acrit, acesta își blestemă copiii să se ucidă între ei; este cel mai aspru blestem pe care ar putea vreodată să îl rostească vreun părinte. Aceste vorbe ale lui ne umplu de groază mai mult decât faptele săvârșite: „Pleacă, nemernicul nemernicilor, ia cu tine blestemele astea: să nu învingi la Theba. Să cazi în sânge, fără onoare, ucis de frate-tău și el de mâna ta. Să vă înghită pe amândoi întunericul morții, căci nu sunteți copiii mei. Acum c-ai auzit acestea, du-te și anunță tebanilor și aliaților tăi credincioși ce fel de daruri a făcut Oidip fiilor lui."

După acest moment de furie necontrolată, care a scos ce era mai rău dintr-un părinte, urmează ultimul monolog al lui Oidip, plin de lumină și de mister. Acesta pășește de bunăvoie pe drumul spre moarte, pentru a se ascunde în împărăția morților, iar locul mormântului său trebuie să rămână un mister pentru eternitate. Ultimele sale cuvinte sunt o nouă prorocire: „O să vă amintiți de mine când n-oi mai fi!". Despre cine este vorba? Despre tebani, despre atenieni, despre greci? Despre oameni, în general, căci de mii de ani oamenii își aduc aminte de soarta lui Oidip și își vor aduce, până la sfârșitul timpurilor.

Scenariul se încheie cu Antigona cuprinsă de dorința de a vedea mormântul tatălui său, deși știe că acest lucru nu îi este permis, deși Ismena îi spune că acesta nu are mormânt, că a

murit fără a avea loc de veci. Antigona este cuprinsă de o criză de isterie, ce ar putea anunța debutul epilepsiei, dorindu-și moartea alături de tatăl ei: „M-a cuprins dorința să văd, să văd lăcașul de sub pământ. Du-mă acolo și ucide-mă! Duceți-mă acolo și ucideți-mă!”

După cum am văzut, Silviu Purcărete a păstrat structura mitului, de care nu se îndepărtează foarte mult nici Sofocle, acesta adăugând de la sine doar episodul cu *Oidip la Colonos*, care contrazice toate celelalte variante ale mitului. Oidip nu ajunge niciodată la Colonos, el moare în Theba, pe care nu o părăsește nicicând, continuând să domnească orb. Purcărete surprinde, prin scenariul său, esența mitului – ființa umană și complexitatea simțirilor sale, durerea, deznădejdea, dar mai ales speranța. Călătoria lui Oidip la Colonos este o amplă meditație asupra morții. Oidipul lui Purcărete a murit din momentul în care adevărul i-a apărut clar conturat, până atunci s-a agățat cu disperare de orice speranță, că totuși nu el este acela, nu este el cel mai blestemat dintre oameni. La Colonos am văzut doar un *cadavru viu*, care își căuta locul de veci, căci odată pierdută speranța, e pierdută și viața.

Sensurile destinului sau despre factorul hazard

Miturile și ritualurile se străduiesc să ne atragă atenția asupra factorului *hazard* în alegerea victimei, dar nouă ne este foarte greu să le înțelegem limbajul. Să reamintim că Oedip se declară fiu al lui *Tyche*, hazardul, al *sorții celei darnice*.

În anul 420, Sofocle scrie *Oidip rege*, la vârsta de șaptezeci și cinci de ani. În 405, la vârsta de nouăzeci de ani, reia, sub o altă formă, aproape același subiect, ca și cum ar ezita încă asupra deznodământului pe care i-l dăduse, și atunci scrie *Oidip la Colonos*. Având acest detaliu, poate deveni explicabil subiectul celui de-al doilea text, apropierea de moarte a adus cu sine și o meditație asupra a ceea ce va urma, asupra necunoscutului; neputându-și explica fenomenul morții, Sofocle decide că moartea lui Oedip trebuie să rămână un mister. El vrea să meargă până la capătul gândirii sale, vrea să știe, la urma urmelor, dacă zeii pot să pedepsească un nevinovat.

Un om își asasinează tatăl, fără să știe că este tatăl lui și se căsătorește din întâmplare cu mama sa. Zeii îl pedepsesc cu și pentru aceste crime, pentru care ei îl destinaseră înainte chiar ca el să se fi născut. Oidip se acuză de aceste greșeli proclamând înțelepciunea divină. Aici zeii și spectatorii se contrazic, moralitatea și conștiința spectatorului nu îi dau voie să îl acuze pe Oidip de aceste fapte de care el nu a fost conștient și care i-au fost *dictate* de dinainte. Dar legile zeilor sunt diferite de legile lumești, așa cum afirmă André Bonard: „stranie religie, morală supărătoare, situații neverosimile, psihologie arbitrară”[2].

Dar cum poate persista credința într-o astfel de lume nedreaptă, în care zeii se joacă cu suferința unui om nevinovat? Sofocle a selectat aspecte ale mitului care l-au interesat pe el, autorul nu dorește ca spectatorul să înțeleagă pe deplin *logica* lucrurilor într-o lume guvernată de zei.

Sofocle pune accent doar pe faptele lui Oidip, dar pentru a înțelege cu adevărat acțiunile zeilor, trebuie să ne întoarcem la mit, și mai ales la faptele lui Laios. Una dintre versiunile mitului relatează un episod din viața lui Laios, de dinainte de căsătoria cu Iocasta. Se pare că Laios nu numai că a încercat să își ucidă propriul copil, dar era și un pederast. Potrivit mitului, Laios a făcut o pasiune pentru Chrysuppus, fiul cel mic, un fiu bastard al regelui Peloponeziei și al nimfei Danais. L-a ademenit și l-a violat. Urmarea ne este relatată în mai multe variante. Una dintre ele ar fi că acesta s-a sinucis. Urmare a acestei întâmplări, Apollon l-a blestemat pe Laios să nu poată procrea, iar dacă i se va naște un copil, acesta să își ucidă tatăl și să se căsătorească cu mama lui. După violarea lui Chrysippus, Laios s-a căsătorit cu Iocasta și a devenit rege în Theba.

2 André Bonard, *Civilizația greacă*, vol. II, traducere și note de prof. univ.dr. Iorgu Stoian, București, Editura Științifică, 1967, p. 81

Întorcându-ne la textul lui Sofocle, putem remerca cum fiecare moment tragic din viața lui Oidip *recreează* de fapt vina lui Laios. Sinuciderea Iocastei repetă sinuciderea lui Chrysippus, victima seducției lui Laios. Sterilitatea copiilor lui Oedip este de fapt o monedă de schimb la încălcarea de către Laios a interdicției de a procrea. Străpungerea de către Oedip a propriilor ochi corespunde cu străpungerea gleznelor sale de către Laios.

Pentru a înțelege al doilea mod prin care se manifestă destinul, trebuie să ne întoarcem la Iocasta – soția lui Oidip. Iocasta este instrumentul prin care divinitatea îi trimite lui Oedip două semne care să-l conducă la aflarea adevărului. Regina intervine în disputa care izbucnește între soțul și fratele ei, vrând să-l calmeze pe rege, să-l liniștească în privința declarațiilor lui Teiresias. Ea crede că va reuși în această direcție dându-i o dovadă izbitoare a zădărniciei oracolelor – exact indiciul de care Oedip avea nevoie pentru a i se strecura îndoiala în suflet: odinioară un oracol i-a prezis lui Laios că va pieri de mâna fiului său. Or, acest rege a fost asasinat de bandiți, la o răspântie a trei drumuri, în timpul unei călătorii pe care o făcea în afara cetății, iar singurul fiul pe care l-a avut fusese dus în munți, pentru a muri acolo, la trei zile după nașterea sa. Această poveste spune totul despre încrederea pe care trebuie să o avem în oracole.

Tot Iocasta a dat în ceea ce privește moartea lui Laios unul dintre acele detalii aparent neimportante, fără ca aceasta să se gândească în mod special la ce spune: a spus, în treacăt, că Laios a fost asasinat la întretăierea a trei drumuri. Acest detaliu s-a scufundat în subconștientul lui Oidip și a scos la suprafață o serie de amintiri refulate. Regele a revăzut dintr-o dată acea (aceeași) răscruce de pe vremea unei vechi călătorii, acea (aceeași) ceartă pe care a avut-o cu conducătorul atelajului, pe acel bătrân care îl lovise cu biciul, mânia care l-a cuprins și gestul final, lovitura care l-a condus la crimă.

Odată cu trezirea acestei amintiri, Oidip nu mai contenește cu întrebările, sperând să găsească în omorul pe care i-l povestește o împrejurare care să nu se potrivească cu omorul ce-și amintește acum că l-a comis. Unde era această răspântie? Locul se potrivește. La ce dată a fost acest omor? Vremea se potrivește. Cum era acel rege? Ce vârstă avea? Iocasta răspunde ca și cum își dă seama de acest lucru pentru prima oară: la chip aducea puțin cu tine. Exact în acel moment atât Iocasta, cât și Oedip știu adevărul, iar celelalte dovezi sunt doar un protocol pentru a încheia procesul destinului său, așa cum se cuvine: „Dintr-o dată Iocasta a înțeles. Într-o străfulgerare, ea unește cele două oracole mincinoase într-o singură profeție adevărată.”[3] Surprindem aici puterea ironiei tragice și a destinului...

Un amănunt totuși nu se potrivește. Singurul slujitor scăpat din masacrul de la răspântie a declarat (noi știm că el a mințit pentru a se dezvinovăți) că stăpânul său a fost ucis de o ceată de bandiți, iar Oidip știe că era singur: „el pune să se caute acel slujitor, agățându-se de acest amănunt greșit, în timp ce spectatorul așteaptă de la această întâlnire, catastrofa.”[4]

Această dură ironie, acest joc al destinului este mult mai neîndurător decât toate faptele lui Oidip săvârșite fără voia sa, iar spectatorii nu pot accepta această faptă a divinității. Dacă zeii își bat joc de Oidip nevinovat – sau vinovat din vina lor – cum să nu resimțim soarta eroului ca o jignire adusă umanității? – „din acest moment, în sentimentul demnității noastre rănite, ne însușim tragedia pentru a face din ea un act de acuzare împotriva divinității, un document al nedreptății care ni s-a făcut.”[5] Dar nu avem dreptul să îi condamnăm pe zei, din moment ce Oidip însuși nu îi condamnă. Noi îi acuzăm că au lovit un nevinovat: nevinovatul se declară vinovat. Acceptarea acțiunii zeilor de către Oidip, supunerea sa față de autoritatea lor în încercarea în care l-au aruncat, ne avertizează că el a înțeles și a acceptat sensul

3 *Idem*, p. 88
4 *Idem*, p. 86
5 *Idem*, p. 91

destinului său și prin asta invită și spectatorii să descopere aceste sensuri alături de suferința lui.

În spectacolul lui Purcărete, ispășirea constă în chinuitoarea etapă în care Oidip reface filmul propriei existențe.

Încă din prima scenă îl vedem plin de sânge, în crângul sfânt al Eumenidelor. Demersul lui Purcărete este, în primă fază, unul *analitic*, îndreptat înspre trecut. Odată cu *ridicarea cortinei*, odată cu începerea spectacolului, acțiunea propriu-zisă a piesei este deja încheiată, și ceea ce vedem pe scenă este repercursiunea ei – Oidip în ultimele clipe de dinaintea morții. Apoi, prin procedeul *flash-back*-ului (ne întoarcem tot în trecut), Oidip nu face altceva decât să rememoreze faptele care l-au adus în punctul în care se află acum. Așa cum am văzut în capitolul cinci, *flash-back*-ul, privirea în urmă, aduce cu sine moartea în viitor. Această teorie este demonstrată în spectacolul lui Purcărete.

Întregul demers al lui Oidip este acela al reconstruirii unui trecut și mai îndepărtat, a unui trecut decis pentru sine, de către zei. Odată cu evoluția acțiunii, acesta se îndepărtează din ce în ce mai mult de prezentul vorbirii, apropiindu-se, paradoxal, de trecut, și în același timp, de viitor, căci odată ce ajunge să înțeleagă originea nașterii sale, are și revelația morții.

Oidip duce o luptă permanentă între acceptarea și negarea adevărului, iar modul în care adevărul i se arată, treptat, când evident, când ascuns, când prin *semne*, când prin mărturii, reprezintă de fapt procesul violent al judecării unui vinovat fără vină. Oidip este răspunsul la tot ce i se întâmplă tatălui său, Iocastei – mama și în același timp soția sa, cetății și celor patru copii. Asupra cetății se abate *ciuma*, a cărei soluție este el. Oidip este cel care a adus-o în cetate, căci *ciuma* este pedeapsa paricidului, *ciuma* a luat naștere în casa lui, în patul pe care îl împarte cu Iocasta. O vedem personalizată, un permanent locatar al lor, un al cincilea copil, care când se cuibărește între ei ca un prunc, când stă tolănită pe jos ca un câine și regele se împiedică de ea, când este servitorul care le aduce micul dejun, când devine un parazit care se lipește de el, când se confundă cu însăși persoana lui Oidip. Astfel, Oidip, regele, trimisul zeilor pentru a proteja cetatea, se transformă în cel care îi aduce pieirea, este în același timp cel care a adus ciuma și cel care trebuie să scape cetatea de ea. Dar cum să facă acest lucru, dacă ciuma este un fel de extensie a lui? Nu o poate face decât prin eliberarea cetății de sub blestemul care a căzut asupra ei, adică prin părăsirea cetății.

Ciuma e o trimitere directă către păcatele săvârșite în căminul conjugal; este o pedeapsă pentru incest și procreare, iar pedeapsa este sterilitatea și moartea. Din aceeași procreare incestuoasă vine și pieirea neamului său, căci cele două fete ale sale, Antigona și Ismena vor muri sterpe, blestemul lui Oidip extinzându-se și asupra lor. Același blestem cade și asupra fiilor lui (de data aceasta aruncat chiar de către tatăl lor): „să nu învingi la Teba. Să cazi în sânge, fără onoare, ucis de frate-tău și el de mâna ta. Să vă înghită pe amândoi întunericul morții, căci nu sunteți copiii mei.”

Oidip se schimbă în urma procesului violent la care este supus, și apare sub o cu totul altă formă în *Oidip la Colonos*. În primele scene avem de-a face tot cu un Oidip fundamental malefic. Spre final însă, odată cu apropierea morții, se produce o schimbare remarcabilă: Oidip rămâne periculos, chiar înspăimântător, dar devine și foarte prețios. Viitorul lui cadavru constituie un fel de talisman pe care Colonos și Theba și-l dispută vehement.

Și în final, când în sfârșit își găsește lăcaș pentru mormânt, se produce un miracol, are parte de un fel de *ispășire creștină*, e plin de lumină și liniște și îl vedem în drumul său spre moarte, cum duce în spate crângul sfânt ca pe o cruce.

Oidip nu este vinovat în sensul modern, în înțelesul modern al vinei, ci este responsabil pentru nenorocirile cetății și ale celor din jurul lui. Rolul său este al unui veritabil

țap ispășitor uman. Nimeni nu are de dat socoteală nimănui, cu excepția lui Oidip, bineînțeles.

Valoarea pozitivă a tragediei și pozitivitatea spectacolului reies din atitudinea lui Oidip: deși poate fi socotit drept cel mai nenorocit dintre oameni, faptele pe care le-a comis reprezentând cel mai mare rău pe care o ființă putea să îl săvârșească, acesta nu îi acuză pe zei pentru ceea ce i s-a întâmplat și, prin asta, ne oprește și pe noi de la a-i condamna. Prin acest tip de atitudine, Oidip ne transmite mesajul că viața e frumoasă pentru că e unică. Acest tip de abordare a propriei existențe ne provoacă nouă, spectatorilor sentimente religioase, sentimente de ispășire. Sentimente creștine.

Bibliografie:

BERLOGEA, Ileana, *Istoria Teatrului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

BONARD, André, *Civilizația greacă*, vol. 1, vol. 2, București, Editura științifică, 1967.

BONTE, Pierre, IZARD, Michael, *Dicționar de etnologie și antropologie*, București, Editura Polirom, f.a.

DOMENACH, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, București, Editura Meridiane, 1995.

DRIMBA, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albastros, 1973.

FRENKIAN, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, București, Editura Pentru Literatura Universală, 1969.

GIRARD, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.

PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, vol. III, București, Editura Meridiane, 1971.

CARMEN, THE NOBLE WILD CHILD

Puskás-Bajkó Albina, PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: Prosper Mérimée’s novella Carmen (1845), particularly with the myth of Carmen herself, has evolved into literary and visual constructions of novel, opera, and cinema. These constructions have allowed for a variety of reactions from the public that adhere to presenting either a positive or negative image of the female figure, Carmen. It is through this female figure that racial, gender, and sexual motifs, to name a few, have served as a reminder of the various interpretations that the actual work has built upon. This essay explores themes of the above mentioned concepts and also emphasizes how both male and female genders can be subject to marginality and dichotomies of destruction of the other, as with Carmen.

Starting from this questionable dichotomy in literary and artistic representations of the Rroma, the paper aims to examine the intrinsic duality of the stereotype in what the artistic figure of Carmen is concerned. The indispensable freedom of the Roma "lifestyle" seems to be the dominant and recurring theme of the fictionalizing and appreciating discourses around the legendary Gipsy woman, created by Prosper Merimee while its opposite, i.e., the constant primitivism of this mysterious figure, appears as the leitmotif of all the denigrating discourses.

In the context of identifying the sources of an ambivalent cultural stereotype on the Roma people, the history of multiple mystifications and of the circulation of certain fictions by various types of discourse (anthropological, political, literary) pointed to an extremely remarkable case that does the most to illustrate the creation of the modern myth of the freedom/primitivism of the Roma people: the case of the birth of the most famous fictional Roma character in history, Carmen.

Keywords: Prosper Mérimée, Carmen, Roma people, Gipsy women.

The fundamental topic and the question that led to this article can be expressed cocisely as follows: Why does the modern cultural imaginary generate a set of contradictory representations of the Roma people, which, on the one hand, primitivize and belittle this ethnic/racial group and, on the other, exalt and idealize the ethos of freedom inherent to the lifestyle of the Roma people? As we see in Clark and Ivanic’s theory, the imagery largely depends on the coercive practices of the dominant culture and its intrinsic discourse:

”Society is not homogeneous; it is made up of different social classes and groups with competing and often conflicting interests and ideologies operating, as we see it, in a hierarchy. The dominant ideologies are those that have the power to project particular meanings and practices as universal, as `common sense'. This power operates either by winning the consent of others (hegemony, in Gramsci's terms) or, in moments of crisis and instability, by coercion, forcing others either to follow or to avoid certain practices; the ultimate coercion being the threat of imprisonment or death.”[1]

[1] See R. Clark and R. Ivanic, *The Politics of Writing* ,London: Routledge, 1997, p. 21.

Starting from this questionable dichotomy in literary and artistic representations of the Rroma, the paper aims to examine the intrinsic duality of the stereotype in what the artistic figure of Carmen is concerned. The indispensable freedom of the Roma "lifestyle" seems to be the dominant and recurring theme of the fictionalizing and appreciating discourses around the legendary Gipsy woman, created by Prosper Merimee while its opposite, i.e., the constant primitivism of this mysterious figure, appears as the leitmotif of all the denigrating discourses.

In the context of identifying the sources of an ambivalent cultural stereotype on the Roma people, the history of multiple mystifications and of the circulation of certain fictions by various types of discourse (anthropological, political, literary) pointed to an extremely remarkable case that does the most to illustrate the creation of the modern myth of the freedom/primitivism of the Roma people: the case of the birth of the most famous fictional Roma character in history, Carmen.

The worldwide popularity achieved in the social imaginary by the story of the Gitana of Seville and the fact that this character continues to hold the leading position in the cultural surveys related to the Roma people in 21st century mass media makes the mythogenesis of the most famous fictional Roma character extremely relevant for the dichoyomy in artistic representations of the Roma woman, as, on the one hand, the notoriety of the character massively contributed to the stereotype concerning the intrinsic freedom of the Roma people and, on the other, the history of the multiple origins of the myth perfectly illustrates the mechanism by which the high intellectual discourses of the European modernity produced, in the 18th and 19th centuries, a contradictory cultural construct, both anti-Roma and philo-Roma.

Therefore, the retrogressive study of her ancestral descent in texts that established Carmen as a central character in the culture and social imaginary of Europe is the major sustaining factor of my theory. However, beyond the texts, what ultimately matters is the con-texts and sub-texts that made the myth of Carmen possible and, at the same time, generated a highly persistent cultural stereotype regarding an alleged wild/savage and free essence of the Roma identity. Although fascinating in itself, the intertextual history that starts with Bizet's opera and goes, through Mérimée, down to the rather unknown origin of the Carmen character in Pushkin's poem *The Gypsies*, is actually relevant primarily because it reveals the cultural and intellectual contexts in which modernity fictionalizes the Roma identity, inventing a myth of gypsies as the wildlings within the European continent. From this viewpoint, the aim of the descent into the sub-texts of the myth of Carmen surpasses the limits of a historical interest in the intellectual origin of a fictional story or in the reconstruction of the biographic and literary circumstances in which Pushkin's poem, Mérimée's story or the libretto of Bizet's opera were created. ”As literary characters, `Gypsies' seem to be particularly appealing to Western authors, almost as if they were endowed with an intrinsic aesthetic quality, a figurative connotation that makes them, parodying Levi-Strauss' noted expression, `good to be written about'. [2] The deeper goal is to show how an agenda of philosophical and identity-related concerns of the Enlightenment is in fact transferred into the Romantic discourse with its fascination with the idea of gypsy freedom, although it may look like the Romantic philo-Roma attitude displaces the anti-Roma representations of Enlightenment anthropology. Quoting a relevant piece of writing:

”the [written] sign reflects social struggle - not just in terms of class, [...]but also in terms of gender, ethnicity and all contested areas of social life - and is itself a site of struggle.”[3]

[2] C. Levi-Strauss, *La pensee sauvage* ,Paris: Plon, 1962
[3] Clark and Ivanid, *The Politics of Writing*, Routledge, New York, 1997, p. 29.

To the extent that the research topic involved revealing the multiple origins of the myth of Carmen and of the stereotypes on the freedom/primitiveness of the Roma people, the analyses could have been organized either in ascending chronological order, from the Enlightenment and Romantic roots of the myth to its relevance still persisting in collective representations nowadays, or vice versa, regressively, from the contemporary relevance of Carmen's image to the sources of its creators in the 18th and 19th centuries.From the contemporary readings of Carmen's story to the intellectual context in which the libretto of Bizet's opera was written, then to the exoticizing and primitivizing context of the story of Mérimée and finally to the meanings of Pushkin's poem and the Enlightenment and orientalizing Romantic sources of the creation of *The Gypsies*, each and every aspect proves to be significant in the build-up of the „Carmen-phenomenon".

Even nowadays, in the 21st century, we still seem to put to work, in our portrayals of the Roma people, the inherited logic of this contradictory cultural construct to the same extent that we are still the inheritors of the cultural construct of our own modern identity, that is, of an identity that has changed its agenda so often as to become complex and contradictory. Narcissistically obsessed with the question "Who are we?" rather than "Who are they?", modernity projected the successive agendas of its own identity-related preoccupations in this form of a radical but convenient alterity (convenient because familiar owing to its social and geographic proximity). The mythogenesis of the wild gypsy freedom, on both sides of the myth, accumulates successive layers of anti-Roma and philo-Roma fictional representations that mirror, first of all, and more than anything else, the relationship of the modern non-Roma identity to the idea of freedom and the concept of civilization.

"By representing a particular definition of reality as if it were the actual real thing, written texts are likely to influence and guide the behaviour of individuals and help support what Foucault calls a `regime of truth', which sanctions and enforces a particular set of values and beliefs considered functional to the institutions in power. "[4]

To the extent that the wildness/savageness and freedom that the cultural stereotype attaches to the Roma people primarily refer to a body, i.e., to the "uncivilized" or "hard-to-civilize" spontaneities of the individual bodies and to the essential freedom of the Gypsy social body, the metaphors by which the modern cultural discourses attempt to grasp the ungraspable identity of an alleged Roma ethos always refer not to a different spirituality, but to a different corporeality. In other words, the metaphors describing the alterity of a (non-European, non-civilized, non-adhering to the norms of modern society) way of living always resort to corporeality: whether envisaged as an undisciplined individual body (in point of drives, sexuality, hygiene, behavior) or as an uncontrollable social body (as it is either nomadic or incapable of being politically disciplined because of the assumed inherent freedom of the Gypsy ethos), the fictional portrait of the Roma people drawn by the European modernity seems to put forth, with both repulsion and fascination, the idea that Roma people experience their bodies in a different way than the civilized man, whose manners and norms of coexistence remain unknown to these inherently free savages - either to the political exasperation of the authorities, to the pseudo-scientific contempt of racist anthropologies or to the exoticizing enthusiasm of the philo-Roma behaviours of Romantic descent.

Obviously, the plausibility of the assumption concerning the fascination and repulsion that the free and undisciplined Carmen-figure exercises on the civilized man and on the disciplined modern subjectivity needs to be tested beyond the limits of the texts that governed the birth of the myth of Carmen, but these texts can surely be also read in light of this assumption.

[4] M. Foucault, *Power/Knowledge* ,Brighton: Harvester, 1980

As I will show, it was under the ideological regime monopolized by the Gage (non-Roma) that stereotypical representations of the `Gypsies' emerged as the only unchallenged repository of the `truth' about this alleged `mysterious' people. With the words of Liegeois I emphasize that stereotypes and legends concerning `Gypsies', far from being confined to the literary sphere, permeate almost every area of public discourse, giving rise to a `constant and repellent caricature of the nomad'.[5]

Prosper Mérimée's novella *Carmen* is a blatant manifestation of the 19th-century European fascination with the foreign and the exotic. The setting of the story in Andalusia (in southern Spain) creates a colorful backdrop for the focus on the clash of cultures between Europeans and Gypsies, an ethnic group that was widely despised in the public sphere but romanticized by the popular imagination and the arts. The encounter with difference - leading to both attraction and violences - is a theme that Mérimée explores on many levels in Carmen. The title and the plot imply that the novella revolves around the story of Carmen and Don José, both members of minority populations, Gypsy and Basque, that were marginalized in Spain.

However, Carmen is also a narrative of adventures abroad experienced by the French narrator who recounts the tale, a scholarly traveler whose erudition, ironic detachment, and well-informed outsider's perspective on Spain suggest a resemblance to none other than Mérimée himself, a learned civil servant and academician who traveled widely for his work and his research on architecture and history. Mérimée's six-month trip to Spain in 1830 initiated a lifelong friendship with the aristocratic Montijo family, including the daughter, Eugenia, who married Emperor Napoleon III of France in 1853. Carmen apparently originated in an incident recounted to Mérimée in 1830 by her mother, the Countess Montijo.

Carmen blends the genres of travelogue, adventure story, and romantic novel in an intriguing hybrid of fantasy and nonfiction. Mérimée first published Carmen in 1845 in the predominantly nonfiction journal Revue des deux mondes ("Review of the Two Worlds"), without any indication that it was a novella rather than a travelogue like his four Lettres d'Espagne ("Letters from Spain") of 1831-33. The narrator's classical allusions and eye for details of topography, local customs, and language endow the narrative frame with an aura of realism, and his agency (aiding Don José's flight from justice, succumbing to Carmen's charms) obscures the boundary between the frame and the central plot.

Mérimée's decision to shift the conclusion of the story from Don José's words absolving himself of responsibility for the fate of Carmen:*'The Calé are to blame, for bringing her up as they did*.' to the narrator's philological reflections reinforces the central importance of language in the novella, which begins with a misogynistic Greek epigram: *"Every woman is as bitter as gall. But she has two good moments: one in bed, the other in death.*"and ends with an enigmatic Romany proverb: "*A closed mouth, no fly can enter*."[6]

While the narrator sprinkles his account liberally with linguistic erudition, only Carmen masters the art of language as persuasion, using Basque, Romany, and Spanish to manipulate those around her. Her name, from the Latin carmen, which can mean a song, poem, or magic spell - appropriate for a character associated with song, dance, and seduction as well as with "Gypsy magic."

Carmen is not an epic tale of battles and thrones won and lost, though it is as filled with sex, doom, and bloody incident as Macbeth, more explicit than I would have believed possible for a novella published in 1845. Either Mérimée was the Tarantino of his day or the

[5] Jean-Pierre Liegeois, *Gypsies and Travellers: Dossiers for the Intercultural Training of Teachers* Strasbourg: Council of Europe, 1987, p. 132.
[6] Prosper Mérimée, Carmen Paris: Pocket, 2004

literature of the time was a good deal more lively than we suspect. It's certainly more exciting to read than Hugo.

Describing Carmen, the author immediately will put her „in between" two worlds, we witness a contradictory cultural construct, both anti-Roma and philo-Roma:

" I seriously doubt whether Señorita Carmen was of the pure breed; at all events, she was infinitely prettier than any of the women of her nation whom I had ever met. No woman is beautiful, say the Spaniards, unless she combines thirty so's; or, if you prefer, unless she may be described by ten adjectives, each of which is applicable to three parts of her person. For instance, she must have three black things: eyes, lashes, and eyebrows, etc. (See Brantôme for the rest.) My gypsy could make no pretension to so many perfections. Her skin, albeit perfectly smooth, closely resembled the hue of copper. Her eyes were oblique, but of a beautiful shape; her lips a little heavy but well formed, and disclosed two rows of teeth whiter than almonds without their skins. Her hair, which was possibly a bit coarse, was black with a blue reflection, like a crow's wing, and long and glossy. To avoid fatiguing you with a too verbose description, I will say that for each defect she had some good point, which stood out the more boldly perhaps by the very contrast. It was a strange, wild type of beauty, a face which took one by surprise at first, but which one could not forget. Her eyes, especially, had an expression at once voluptuous and fierce, which I had never seen in any mortal eye. "A gypsy's eye is a wolf's eye" is a Spanish saying which denotes keen observation. If you have not the time to go to the Jardin des Plantes to study the glance of a wolf, observe your cat when it is watching a sparrow."[7]

Soon after meeting the narrator, she admits to sorcery and dealings with the Devil. The writer, who admits to dabbling in it himself in his school days, in intrigued and wishes to see her practice her art.

The bulk of the novella is the third part, the prison interview, as Don Jose tells the story of his downfall to our author. Much of it will be familiar to fans of the opera, with the fracas at the cigar factory and Carmen convincing the lonely young corporal to let her escape before they reunite after his demotion and spell in the guardhouse. But there are several meaty tales after Don Jose deserts that are disposed of or condensed by Bizet, elaborating on his downward spiral that turns into a death-dance with Carmen. From the duel with his lieutenant on, sin plucks on sin, as Shakespeare's Richard noticed. Don Jose and Carmen join a small band of smugglers, mostly bringing English goods in from Gibraltar, but when desperate or when opportunity presents itself, they turn to robbery. He descends from smuggling to robbery to outright murder, egged on by his lover. There's little honour among thieves, and the two best scenes are a running gunfight with the military where the band's dreadful leader kills a wounded comrade by discharging a blunderbuss into his follower's face, and a knife fight between Don Jose and Carmen's husband, the same leader who killed one of his followers and then settled down to a game of cards. These incidents, the "business of Egypt" as Carmen phrases it, are quite well-told and would stand up well against any of the authors more frequently discussed here at Black Gate.

Meanwhile, Carmen grows increasingly distant and fatalistic, for her fortune-telling keeps revealing that she must die, then Don Jose shortly after.

It's easy to forget what it's like to be a stranger in a strange land in our world where you can be both everywhere and nowhere. Don Jose, as an exile (he owes his army enlistment to a knife fight after a tennis match in his youth), is urged into throwing away his rank over

[7] Prosper Mérimée, Carmen Paris: Pocket, 2004, p. 23

something as minor as a few words in his home tongue, albeit atrociously pronounced. The novella does a great job of handling tribalism, whether its that of the Gypsy smugglers, the military, the women at the cigar factory where Carmen works, or the church and aristocracy.

The fights and escapades, in their small-scale grit and sweat, convey an authenticity that impresses. When you have a man whipping off his hat to use it as a shield in a fight involving folding knives, the stakes of a bandit's campfire seem every bit as great as a clash of empires. Carmen's alley escape introduces us once again into the exotic escapism of the era:

"At that moment we were passing one of the narrow lanes of which there are so many in Seville. All of a sudden Carmen turned and struck me with her fist in the breast. I purposely fell backward. With one spring she leaped over me and began to run, showing us a fleet pair of legs! Basque legs are famous; hers were quite equal to them-as swift and as well moulded. I sprang up instantly; but I held my lance horizontally so as to block the street, so that my men were delayed for a moment when they attempted to pursue her. Then I began to run myself, and they were at my heels. But overtake her! there was no danger of that, with our spurs, and sabres, and lances! In less than it takes to tell it, the prisoner disappeared. Indeed, all the women in the quarter favoured her flight, laughed at us, and sent us in the wrong direction. After marching and countermarching, we were obliged to return to the guard-house without a receipt from the governor of the prison."[8]

Mérimée manages to cram a great deal of flavor into a few words, especially when describing the busy, narrow streets of the cities and the dusty, lonely roads of the hills and mountains. So on the rare occasions he resorts to a paragraph of description, it has all the more significance.

And last, Carmen is a supreme example of an independent woman in a period, patriarchal society (including that of the Romani, who don't let their women engage in outright prostitution and frown on a woman taking lovers). Though there's no nonsense about her being a match for a skilled man in a knife fight, she's worth any three men of the smuggling band for her brains, audacity, and skill. Even Don Jose in his jail cell, though he frequently calls her "a devil," grants her that. Sex is both a tool and a pleasure in its own right for her. While she's not a hostage to her loins, they do betray when she returns to Don Jose multiple times when she might be rid of him. Her sexuality, to my mind, is more of a symbol of the freedom she holds so dear. I would rank *Carmen* with Mitchell's resourceful Scarlett O'Hara or Austen's uncompromising Elizabeth Bennet as one of the most memorable women of literature.

The tale of deceit and intrigue in exotic Spain titillated readers.

"I doubted whether that girl ever said a true word in her life; but when she spoke, I believed her; it was too much for me. She murdered the Basque language, yet I believed that she was a Navarrese. Her eyes alone, to say nothing of her mouth and her colour, proclaimed her a gypsy. I was mad, I paid no heed to anything. I though that if Spaniards had dared to speak slightly to me of the provinces, I would have slashed their faces as she had slashed her comrade's. In short, I was like a drunken man; I began to say foolish things, I was on the verge of doing them."[9]

When observed thus at a safe distance, Carmen fascinated nineteenth century readers. The novella did not merely seek to tell a tragic tale of bohemian Spain since, as Corry Cropper notes, "whether Mérimée's narratives are set in the past or in an exotic world [...]

[8] Prosper Mérimée, Carmen Paris: Pocket, 2004, p.25
[9] Prosper Mérimée, Carmen (Paris: Pocket, 2004), p.25

their intent is to uncover what is being ignored in contemporary France."[10] When treated as more than just a novella, then, Carmen becomes a metaphor for the sometimes dangerous influence and power of the marginalized Other. Mérimée's narrative structure, however, manages to mitigate the shocking immorality in the tale, and tames Carmen with a masculine narrator, and a passionless, scientific context to neutralize her enticing danger and seductiveness. Thirty years later, though, Georges Bizet eliminated safety from the narrative, presenting the savage, seductive Carmen in all her exotic glory, complete with non-traditional music. This rapprochement of the previously distant Other unsettled the Parisian audiences in a way that few works had done before. Sorcery can and should be utterly mundane, at least occasionally. In Carmen, beyond the frequent fortune-telling, there's a good deal of talk of love charms and "when will I see him again" devices resorted to by desperate young lovers that Romani and their ilk are only too happy to use in fleecing the gentiles. Take inspiration from daytime television advertising. We can make our own sorcerers a little more believable by having them continually sought for help (or desperate enough to earn some coin), intervening with love lives, anti-aging remedies, help with finances and profitable employment, seeking installation of or relief from pregnancy, and other everyday crises.

Prosper Mérimée sets up a narrative duality in his novella by switching narrators and frameworks several times. At the outset of the novella , an archeologist narrates from Andalusia, where he and his guide, Antonio, encounter a man with a strange accent, and soon discover him to be Don José, a notorious bandit. Antonio decides to turn Don José in, so the narrator wakes him and warns him, and the chapter ends with Don José's escape. This first section introduces the reader to the Andalusian setting, creating an authentic expository moment, emphasized by the lack of translation of foreign words. When Mérimée references an Andalusian or Basque word, he leaves the reader with only context from which to glean the meaning. For instance, when the narrator and Antonio accompany Don José to a hotel, he begins to sing and play the mandolin, and the narrator remarks, "'[s]i je ne me trompe, lui dis-je, ce n'est pas un air espagnol que vous venez de chanter. Cela ressemble aux zorzicos que j'ai entendus dans les Provinces , et les paroles doivent être en langue basque.'" [11] Throughout the first three sections, Mérimée 's tactic of leaving the reader to guess the meaning of the unknown words heightens the exotic verisimilitude of the setting , and causes the reader of the novella to experience the same disorientation that affected the operatic audience many decades later. The author subjects

them to a series of unfamiliar, foreign sounds that they must attempt to decipher unaided. Because the narrator himself approaches the language from a standpoint of doubt, he and , "[I]I f I am not mistaken, I said to him, it was not a Spanish air that you just sang. It resembles the zorzicos that I heard in the Provinces, and the words must be in Basque ." [12]

By extension, his audience are deprived of the essential aspects of communication, language and meaning ,which might make a foreign Other considerably less unsettling and more relatable. The narrator's description of Don José's music further highlights the very same sense of unfamiliarity. He characterizes the voice as, "rude, mais pourtant agréable," and the song itself as, "mélancolique et bizarre[.]" [13] Mérimée makes the reader privy to his own point of view in his role as a scientist investigating a culture. This objective viewpoint, coupled with the cultural authenticity of the language, infuses the first sections of the work with the feel of an almost historical account of the Archeologist's travels. Mérimée's Don José differs notably from his later operatic counterpart, partly. By virtue of the timing of his introduction to the audience. The appearance and demeanor of the Don José of 1845 already

[10] Corry Cropper , "*Prosper Mérimée and the Subversive 'Historical' Short Story*," Nineteenth Century French Studies 33 ,1/2, 2004, 69
[11] Prosper Mérimée, *Carmen* (Paris: Pocket, 2004), p.25.
[12] Idem. ,p. 35
[13] Ibidem, p. 35

bear the signs of all the troubles Carmen has brought upon him. The narrator first describes the darkness of his once fair features, and goes on to note that, "sa figure, à la fois noble et farouche, me rappelait le Satan de Milton." [14] The comparison to John Milton's Satan, the epitome of the romantic anti-hero, only darkens the image of Don José further, giving the reader little indication of whether they should trust or dislike this mysterious bandit. This reference also echoes his description of Carmen as a servant of the devil, foreshadowing their connection. This dynamic of Carmen as the inferior character disappears in the opera, in which her character dominates the plot. In the second chapter, the narrator experiences the culture of Cordoue (Córdoba) more intimately, at once including himself in it and separating himself from it. Throughout the initial descriptions of the chapter, he primarily employs the pronoun "on" ,meaning „one". This relates him directly to the culture in question, while establishing him definitively apart from them, maintaining a relative distance[15]. At the outset, he witnesses a group of women bathing in a river, and describes, "des cris, des rires, un tapage infernal." "[C]ries, laughter, an infernal racket . " [16] Here again Mérimée draws attention to the disagreeable sounds created by the foreign characters. This chaotic sound of the bohemian Other, even when not musically represented , speaks to an underlying uneasiness surrounding the unavoidability of marginalized groups such as these women . It is in this setting that the narrator encounters Carmen for the first time: "Un soir, à l'heure où l'on ne voit plus rien, je fumais, appuyé sur le parapet du quai, lorsqu'une femme, remontant l'escalier qui conduit à la rivière, vint s'asseoir près de moi. Elle avait dans les cheveux un gros bouquet de jasmin, dont les pétales exhalent le soir une odeur enivrante...à l'obscure clarté qui tombe des étoiles, je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite, et qu'elle avait des très grands yeux."

"One evening, at an hour when nothing was visible, I was smoking, resting on a parapet of the quay, when a woman, climbing back up the stairs that led to the river, came to sit near me. In her hair she had a large bouquet of jasmine, whose petals emitted an intoxicating odor into the night...in the dim clarity coming from the stars, I saw that she was small, young, good-looking, and that she had very large eyes. "[17]

In contrast with his later descriptions, the narrator's first impression of her is purely sensory (visual and olfactory, the most evocative of the senses). He sees a pretty, young woman of alluring presence, and creates an almost innocent image of her at their initial meeting. He describes her clothing as simple and black, and he sees her face as her mantilla (scarf/shawl) slides to her shoulders. Her large eyes and small frame do little to betray her duplicitous nature. This rather dispassionate description notwithstanding, the narrator clearly finds Carmen 's presence.

Alluring as he describes the intoxicating smell of the jasmine in her hair , further eroticizing her. Having invited her to go get ice cream with him, he soon learns her identity, and his description of her quickly changes, as her reputation has preceded her. He now refers to her as, "une servante du diable."/ „a servant to the devil".[18] Even so, Carmen entices him all the way back to her home, where they are surprised by her lover, Don José, who, despite this betrayal, shows mercy on the man who previously allowed him to escape the authorities. Only after leaving does the narrator realize Carmen has stolen his watch. Her deceptively sweet appearance draws him in, but turns out to belie her nature. Therein lies a thinly veiled metaphor for the exotic Other, suggesting that it seduces but cannot be trusted. Mérimée leaves little of this appearance to the imagination as he provides his readers with a "[A]

[14] Prosper Mérimée, *Carmen* ,Paris: Pocket, 2004,p. 42
[15] Evlyn Gould, *The Fate of Carmen*, Baltimore&London: Johns Hopkins UP, p.81
[16] Prosper Mérimée, *Carmen* ,Paris: Pocket, 2004 , p. 43
[17] idem, p. 34
[18] Mérimée , op. cit. , p. 36

servant of the devil. ” In the image, the two occupy a room in disarray, and Carmen clings to a much taller Don José, who simultaneously dominates the frame in centrality and stature and is mostly overshadowed by Carmen. Mérimée thus depicts José as the protagonist, but suggests Carmen’s exotic allure attempting to overpower him. This watercolor demonstrates the importance both of José as the main focus of the narrative and of Carmen’s effect on him.

The Oriental Other, Carmen, seeks to undermine the dominance of the central, Western, character of José. Having learned that Don José has been imprisoned and having gone to visit him, the narrator agrees to listen to his tale, and in chapter 3 , we begin to hear Don José ’s story straight from his own mouth .This portion is the only part of Mérimée’s novella that corresponds directly to the opera. Don José describes being stationed in Seville near a cigarette factory full of alluring women who, “se mettent à leur aise, les jeunes surtout, quand il fait chaud.”69 . One of these exotic, uninhibited women is Carmen, with whom he falls madly in love , and for whom he abandons his military duty. In Mérimée’s tale, unlike in the opera, Carmen is already married to one of the bandits in the troupe she leads. The Carmen of 1845 is much more deceitful, wild and faithless than Bizet’s later character, who still shocked audiences, despite being a more tame, civilized version of her literary counterpart.

The third chapter ends abruptly when Don José murders Carmen, and vows that, “[c]e sont les Calé qui sont coupables pour l’avoir élevée ainsi.” “[I]t is the calé who are guilty for having raised her this way. ” [19]According to Don José, the entirety of the blame lies with her gypsy upbringing; the savage culture in which she was raised formed her treacherous nature.

The coming into public view of the the Carmen character tends to provoke feelings of admiration, surprise and amazement.[20] Such is the appearance of Carmen at the beginning of the homonimous short story by Prosper Merimee. ”J'etais donc le nez sur ma chaine, quand j'entends des bourgeois qui disaient: Voila la gitanilla! Je levai les yeux, et je la vis.C'etait un

vendredi, et je ne l'oublierai jamais”[21] Unable to govern his desire, the male character seems indeed to be possessed by a demon. Similarly, in Merimee's Carmen Don Jose cannot help falling in love despite himself: `J'etait fou, [... ] J'etait comme un homme ivre' (I was crazy, I was like a drunken man). [22]Carmen, for her part, displays an astonishing awareness of her power over her lover. The intentional nature of Carmen's seductive behaviour is essential to understand the textual functions performed by `Gypsy' female characters. There is a great deal of audacity in Carmen's beauty and she seems to exploit her sexuality as a sort of weapon, a challenge to the male's capacity to impose his will upon her. Like Pushkin's Zemfira, she prefers to die rather than to give up her freedom: `Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle; c'est ecrit, mais tu ne me feras pas ceder [...] Carmen sera toujours libre. Calli eile est nee, calli eile mourra'. [23] This attitude of mockery and defiance contrasts with that of non-'Gypsy' women. In Bizet's Carmen, for example, we are presented with an opposition between the shy, innocent Micaela and the insolent, malicious `Gypsy', underlined by the contrast between the former's fair beauty and the dark beauty of the `Gypsy'.

[19] Mérimée, op. cit. , p. 46
[20] Paola Toninato, *The Rise of Written Literature among the Roma: A Study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick Centre for Translation and Comparative Cultural Studies March 2004, p. 104
[21] So there I was engrossed in my chain when I heard some townsfolk saying: "Here comes the gitanilla. " I raised my head, and saw her. It was a Friday; I'll never forget it'. P. Merimee, *Carmen at autres nouvelles* London: Harrap, 1962, p. 26; trans. by Nicholas Jotcham.
[22] Mérimée, op. cit. , p. 32
[23] `You want to kill me, I can see that - she said - it is written, but you will never make me submit. Carmen will always be free. Calli she was born, Calli she will die'. P. Merimee, *Carmen at autres nouvelles* London: Harrap, 1962, pp. 67-68; my translation.

The appearance of Micaela, a pretty, shy creature with tresses of fair hair, is very different from the bold attitude of Carmen, as we read in the libretto. The emotions aroused by `Gypsy' women represent the negative term of the manichean opposition between good and evil, life and death. Such passions are always extreme, dangerous or even lethal; they defy any rational order and may lead to a man's damnation and to his social death, that is, his exclusion from civil society. What lesson can the reader learn from the tragic ending of a non-`Gypsy"s love for a `Gypsy' woman? This negative finale could be interpreted in moral terms, as the consequence of an infringement of well-established rules and conventions. On the other hand, beneath the surface of this moral condemnation, we may detect a deeper message. Passions involving `Gypsies' are not merely 'devilish: they are also highly `anti-structural' : their violent and destructive nature is in symbolic opposition to more `constructive' forms of love - i. e. marital love - which are officially sanctioned and recognized by the majority society. A threatening and anti-structural character by definition, the female `Gypsy' is the target of ambivalent feelings of attraction and revulsion. She is the object of an immoderate desire, which stems from her own lack of restraint and morality: she represents a breach in the hegemonic social and moral structures. In this sense, she epitomizes the condition of her ethnic group, perceived as marginal and dangerous by the dominant society: the wild nature of `Gypsy' lifestyle and customs is presented as a sign of their radical diversity and incompatibility with the dominant social system. The readers may indeed sympathize with these tragic heroines for their determination to defend their freedom at the cost of their life -a form of celebration of the free spirit of the `Gypsy'. It is clear, however, that these

characters' heroic status is not meant to exceed the limits of the text: it is the outcome of a textual fiction of the `Gypsies' which is ultimately functional to the reassertion of their position as outsiders. From this point of view, the death of the `Gypsy' character may be likened to a sort of expiatory rite which confirms the validity of the hegemonic order.

It is interesting to note that the status of `Gypsies' as outsiders granted them the right of abode among other literary `deviants'. For instance, the fictional `Gypsy' bears significant similarities with the character of the picaro, and, more in general, with the ranks of vagrants, thieves and beggars dominating the `literature of roguery', [24] whose status was surrounded by an unfavourable attitude (see the negative connotation of the picaro in the mid-sixteenth century). It is not accidental then that the `Gypsy' characters should be found in genres which are considered `alternative' to mainstream, classical literature such as comedy, burlesque poetry, and the comic epic in macaronic. Neither is it surprising that the monstrous, hybrid character of the `Gypsy' is located in experimental texts enacting an apparent reversal of the hegemonic order and a triumph of the `carruvalesque' and the `grotesque'. In his work on Rabelais, Bahktin emphasizes that in carnival, life is represented as turned `inside out': the laws, prohibitions, and restrictions that determine the structure and order of ordinary, that is non-carnival, life are suspended during carnival: what is suspended first of all is hierarchical structure and all the forms of terror, reverence, piety, and etiquette connected with it - that is, everything resulting from socio-hierarchical inequality or any other form of inequality among people. [25]

In the final analysis, the conclusion of this study is that the story of the Spanish gitana achieved universal notoriety and imposed Carmen as a paradigmatic Roma figure - defined by

[24] See F. W. Chandler, *The Literature of Roguery* London: Boston, Mass: Archibald Constable, Houghton, Mifflin, 1907, A. Parker, *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel In Spain And Europe*, 1599-1753 Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967,
See also R. Alter, Rogue's *Progress: Studies In The Picaresque Novel* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964, R.Bjorson, *The Picaresque Hero in European Fiction* Madison: University of Wisconsin Press, 1977,
and H. Sieber, *The Picaresque* London: Methuen, 1977

[25] M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 122-123.

freedom from/resistance to the norms of modern society - for the very reason that the myth was created in the wake of certain cultural representations of the Roma people that were already combining, in the late 19th century, the motif of the gypsies' freedom with that of their resistance to civilization. The public success of the story not only feeds on the deep rooting of the ambivalent stereotype concerning the Roma people in the social imaginary, but also decisively fuels this stereotype, consolidating an equally fictional, yet resilient, a contradictory, yet persistent hetero-identitarian cultural construct.

ACKNOWLEDGEMENTS:

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate" for its substantial financial support in my research.

BIOGRAPHY:

1. Alter, Rogue's *Progress: Studies In The Picaresque Novel* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964
2. Bakhtin, M, *Problems of Dostoevsky's Poetics Minneapolis*, University of Minnesota Press,1984
3. Bjorson, R., *The Picaresque Hero in European Fiction* Madison: University of Wisconsin Press, 1977
4. Chandler, F., W., *The Literature of Roguery*, London: Boston, Mass: Archibald Constable,Houghton, Mifflin, 1907
5. Clark and Ivanid, *The Politics of Writing*, Routledge, New York, 1997
6. Cropper , Corry, *"Prosper Mérimée and the Subversive 'Historical' Short Story,"* Nineteenth Century French Studies 33 ,1/2, 2004
7. Foucault, M., *Power/Knowledge* ,Brighton: Harvester, 1980
8. Gould, Evelyn, *The Fate of Carmen*, Baltimore&London: Johns Hopkins UP, 1987
9. Jean-Pierre Liegeois, *Gypsies and Travellers: Dossiers for the Intercultural Training of Teachers,* Strasbourg: Council of Europe, 1987
10. Merimee, P., *Carmen at autres nouvelles*, London: Harrap, 1962
11. Mérimée, P., *Carmen* ,Paris: Pocket, 2004
12. Parker, A., *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel In Spain And Europe, 1599-1753,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967
13. Sieber, H, *The Picaresque London*, Methuen, 1977
14. C. Levi-Strauss, *La pensee sauvage* ,Paris: Plon, 1962
15. Toninato, Paola, *The Rise of Written Literature among the Roma: A Study of the Role of Writing in the Current Re-Definition of Romani Identity with Specific Reference to the Italian Case*, University of Warwick Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, March 2004

THE AESTHETIC EPIPHANY IN JOYCE'S POETICS

Dana Kiosan, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The present paper focuses on the function of epiphany as an aesthetic category in James Joyce's poetics. Our reading aims at finding and relating the fragile moments of "awakening" in Joyce's Portrait and short-stories, their meaning for the reconfiguration of the subject and the undermining of the emplotment implied by the emergence of the moment. Our comparative approach quotes Walter Pater and the Romantics as sources of the temporal shift from the narrative development of the chronos to the intense immobility of the kairos. The Greek distinction, chronos/kairos revived by Frank Kermode in his Sense of an Ending shows useful in emphasizing the similarities between Conrad's "moments of vision", V. Woolf's "moments of being" and Joyce's "epiphany". It is this "family portrait" that we are going to study thoroughly in order to delineate what Roger Griffin, in Modernism and Fascism: the Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler, calls the "aesthetic modernism".

Keywords: epiphany, chronos, kairos, James Joyce, "aesthetic modernism.

Epifanie şi timp kairotic

Pentru a înţelege locul esenţial pe care îl ocupă *epifania* în cadrul teoriei estetice formulate şi diseminate în scrierile lui James Joyce, este necesar să reconstituim, mai întâi, ascendenţa kairotică a termenului. O ascendenţă sinuoasă pe care mulţi dintre criticii lui Joyce o rezumă la influenţa lui Walter Pater, cel din eseul despre Renaştere şi *Marius Epicureanul*: „Sight for both Pater and Joyce is antecedent to „vision": the one sense more capable than any other of affording „insight", and the one sense most clearly capable of „seeing", metaphorically (...) Both authors promote „the capacity of the eye", in Pater's phrase; we have seen how frequently Marius's record of his visual impressions leads to visions of „tears in things"[1].

Din perspectivă culturală, remarcăm, pe urmele lui Frank Kermode, în *The Sense of an Ending,* o supravieţuire a cuplului antic *chronos/kairos*, bătrânul care-şi devoră copiii şi tânărul care se balansează într-un echilibru fragil pe un balon de săpun ori o sferă. Că lumea creştină privilegiază desfăşurarea liniară în locul clipei oportune, se datorează promisiunii eschatologice pe care o putem citi, de pildă, în *Triumfurile* lui Petrarca sau în gravurile Renaşterii. Astfel, o ilustraţie (Greuter, 1596) la *Triumfurile* lui Petrarca reprezintă, în cadranul superior, un Dumnezeu geometru, înconjurat de îngeri şi lumină, în vreme ce în partea de jos, distingem vechea figură a lui Chronos, tot un bătrân, însă lipsit de aripi sau de car triumfal, aruncat întro epavă aflată în derivă. Persistenţa dimensiunii kairotice în imaginarul cultural ca mod distinct de a face experienţa timpului poate fi citită în tentativele de a conferi kairos-ului conotaţii creştine. El devine, secole de-a rândul, ocazia (occasio) de a

[1] Scotto, Robert, M., "Visions" and "Epiphanies": Fictional Technique in Pater's "Marius" and Joyce's: "Portrait", *James Joyce Quarterly*, Vol. 11, No. 1 (Fall, 1973) University of Tulsa, p. 47.

smulge virtutea din vârtejul Fortunei. În caz contrar, în locul vieţii virtuoase apare figura funestă a *metanoiei* sau Penitenţei, femeie cu chip întunecat de melancolie şi remuşcare[2].

Odată cu primele semne ale secularizării, cu accelerarea timpului istoric şi intensificarea conştiinţei subiective a timpului, reapare tensiunea dintre *chronos* şi *kairos*. Goethe reinventează *kairos*-ul numindu-l *Augenblick*, termen cu însemnătate metafizică în idealismul german, dar şi la Kierkegaard, *Augenblick* sau *Øieblik* (Kierkegaard). Clipă de graţie, prinsă fugitiv cu coada ochiului, în care trecutul, prezentul şi viitorul se contopesc într-un fel de *totum simul* accesibil omului. Dacă pentru Goethe, Hölderlin sau Heidegger, *Augenblick* reprezintă un moment transcendent, literatura cunoaşte, încă de la autori timpurii precum Montaigne sau Rousseau, semne ale unui regim temporal care promite luarea în posesie a timpului liniar printr-o amplificare a simţurilor şi intensificarea, până la electrizare, a experienţei subiective. Apare distanţa dramatică dintre *timpul trăit* şi *timpul ceasornicelor*, măsurată prin încordarea imaginaţiei şi a memoriei de a spaţializa şi locui timpul cronic. Romanticii englezi, Baudelaire şi de Quincey formulează, în scrierile lor, posibilităţile de a experimenta eternitatea la scară umană. În al patrulea volum al *Studiilor despre timpul uman,* intitulat *Măsura clipei,* Georges Poulet[3] observă trei forme prin care imaginaţia, în colaborare cu memoria, anulează succesiunea şi instaurează simultaneitatea: **fenomenele paramnezice** (senzaţia de dèja-vu), pe care autorul francez le identifică la Shelley si Coleridge, **memoria afectivă**, capabilă să reînvie trecutul, altfel şters, la o intensitate comparabilă momentului în care a fost trăit prima oară, la Doamna de Staël şi Wordsworth şi acel ***Augenblick*** goetheean, anunţat de pasaje din Rousseau şi formulat în câteva din scrisorile lui Keats. Nu putem să nu evidenţiem distanţa dintre forţa retorică sau de acţiune a kairos-ului antic, dimensiunea morală a supunerii Fortunei de către virtute în creştinism şi valoarea *estetică* a timpului kairotic în romantism. Pentru romantici, posibilitatea de a cumula timpurile se datorează imaginaţiei, singura facultate capabilă să citească unitatea în multiplicitate: "Aux yeux de Coleridge, la faculté coadunative ou imagination, permet à l'esprit d'échapper à certains des effets du temps, et, en particulier, à la successivité radicale et à la pulverisation, qui est un des caractères les plus néfastes de la vie temporelle. Elle réduit le succesif à l'instantané , où, pour employer encore une autre expression de Coleridge «elle combine une multitude de conjonctures en un seul moment de conscience»"[4]. Ce să însemne această pulverizare dacă nu o reluare a dispersiei augustiniene, teama de moarte, de timpul cotidian şi paloarea obiectelor căzute sub atenţia unei sensibilităţi teşite? Reţinem această aspiraţie către experienţa extatică de sinteză a timpurilor sub magnetismul senzaţiilor exacerbate. Sub puterea imaginaţiei, o nouă teurgie e re-inventată de romantici, de Blake, Baudelaire şi de Quincey, timpul devine panoramic, se spaţializează: "Dacă pentru Baudelaire profunzimea spaţiului este o «alegorie a profunzimii timpului», aceasta se datorează în primul rând faptului că timpul este aici un timp etalat, ale cărui părţi simultane, toate, se continuă unele într-altele ca şi părţi ale spaţiului; precum şi faptului că acest timp baudelairian, despuindu-se de mai toate caracteristicile lui specific temporale – succesiune, schimbare, discontinuitate, ireversibilitate – şi substituindu-le calităţi specific spaţiale, nu-şi pierde, cu toate acestea, în ochii lui Baudelaire, calitatea lui proprie, esenţială, de timp, aceea de a fi trăit de către o fiinţă umană, de a avea drept substanţă o experienţă umană"[5].

Cu scrierile lui Joseph Conrad şi mai cu seamă, teoretizările din prefaţa la the *The Nigger of Narcissus* (1897), ne apropiem de modul în care Joyce înţelege şi foloseşte

[2] Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudso, 1977, pp 97-112.

[3] Poulet, Georges, *Ètudes sur le temps humain, IV, Mesure de l'instant*, Pocket, Paris, 1990, p. 160.
[4] *Ibidem*, p.170.
[5] Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu şi Angela Martin, Ed. Univers, Bucureşti, 1987, p. 383.

experienţa epifanică. Numindu-le "moments of vision", Conrad surprinde fragilitatea acestor momente strălucitoare, forţa lor electrizantă asupra limbajului şi sensibilităţii umane, manifestarea plenară, în aceste fragmente bizare de timp, ale unui spirit profund uman care uneşte fiinţele laolaltă: "To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its color, its form; and through its movement, its form, and its color, reveal the substance of its truth-disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing moment. In a single-minded attempt of that kind, if one be deserving and fortunate, one may perchance attain to such clearness of sincerity that at last the presented vision of regret or pity, of terror or birth, shall awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world."[6].

În mod asemănător, Virginia Woolf vorbeşte despre acele "moments of being" privilegiate, mostre ale timpului trăit ce locuiesc "partea întunecată a lunii": "It was a sensation familiar to Virginia Woolf who distinguished between the part of life «not lived consciuously», but wrapped in a «kind of nondescript cotton wool» and «moments of being» which reveal that all human beings are connected whithin a much greater scheme of things"[7]. Scriitorul poate capta cu ajutorul memoriei şi imaginaţiei, asemenea unui aparat care înregistrează şi astfel, restituie ca pe o bandă magnetică, intensitatea şi adâncimea acestor momente cu existenţă autonomă: "in certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top. Now if it is so, is it not possible – I often wonder – that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence? And if so, will it be possible, in time, that some device will be invented by which we can tap them? I see it – the past – as an avenue lying behind; a long ribbon of scenes, emotions"[8]. Mai mult, în eseul *Literatura modernă,* maniera în care V. Woolf tratează controversatul (în epocă) roman *Ulise*, surprinde legătura adâncă dintre epifanie şi acele "moments of being", ca şi cum un curent subteran locuit de un kairos transfigurat estetic ar hrăni poeticile ambilor scriitori: "Viaţa nu e o înşiruire de felinare aşezate simetric; viaţa e o aură de lumină, un înveliş semi-transparent care ne înconjoară de când ni se trezeşte conştiinţa şi până la sfârşit. (...) Spre deosebire de cei pe care i-am numit materialişti, domnul Joyce este un om al spiritului; preocuparea lui este să redea cu orice preţ licăririle acelei flăcări lăuntrice care îşi trimite mesajele prin creier (…)"[9].

Tocmai în virtutea acestei înrudiri între autori moderni precum Marcel Proust, Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, studiul recent al lui Roger Griffin distinge între un modernism *programatic*, revoluţionar, reacţionar, capabil să inaugureze un nou început şi modernismul *epifanic*, în care teoreticianul englez îi situează pe autorii amintiţi tocmai din perspectiva instituirii unui regim temporal marcat de instantaneitate, re-spiritualizat: "We propose to call the type of artistic modernism that gravitates around unexpected and unsustainable experience of the lightness of being, «epiphanic», after James Joyce's use of the term «epiphany» to describe moments of this-worldly revelation"[10]. Dacă vorbim despre inventarea prin mijloace estetice a unei forme de spiritualitate diferite de cea religioasă, atunci înţelegem de ce sentimentul consubstanţialităţii fiinţelor devine accesibil nu prin rugăciune

[6] Conrad, Joseph, *The Nigger of the Narcissus. A Tale of the Sea*, edite by Robert Kimbrough, WW. Norton, New York, 1979.
[7] Griffin, Roger, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan, Londra, 2007, p. 63.
[8] Woolf, Virginia, *Moments of Being*, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p. 67.
[9] Woolf, Virginia, *Eseuri alese. Arta lecturii*, , traducere, prefaţă şi note de Monica Pillat, Ed. Rao, 2007, p. 80.
[10] Griffin, Roger, *op. cit.*, p. 63.

sau ritual, ci ip. nvers, pe calea senzaţiilor exacerbate şi a imaginaţiei vii, corporalizate[11]. Căderea vălului aşezat peste simţuri, limbaj şi lume deopotrivă şi revelarea "lacrimilor din lucruri" sunt posibile de acum la scară umană, într-o clipă efemeră asemenea existenţei omului. Dacă experienţa epifanică este una pur estetică, o percepţie străbătută de fascinaţia propriei intensităţi[12] sau dacă, dimpotrivă, ea deschide orizontul unei transcendenţe create după chipul şi asemănarea omului: "Modernists had spontaneously «rediscovered» an ancient vision of reality capable of erecting a new canopy woven from a fabric of a strictly monist, this-worldly sacrality."[13], rămâne o problemă deschisă şi foarte incomodă pe care o vom dezbate şi în demersul nostru, cercetând sub lentilă poeticile lui Joyce.

El credea că este de datoria omului de litere să consemneze cu cea mai mare grijă aceste epifanii, ţinând seama de faptul că ele sunt momente dintre cele mai delicate şi efemere. (James Joyce, *Stephen Eroul*)

Epifanii joyceene

Joyce a început să noteze de timpuriu (încă din 1898) momente semnificative, frânturi de conversaţii, erori capabile să dezvăluie trăsături ascunse, dar încărcate de semnificaţie ale unor oameni şi situaţii din jurul lui. Multe dintre aceste notaţii au fost rescrise şi inserate în *Stephen Hero* şi *Portrait,* după cum arată cu acribie A. Walton Litz[14].

În *Stephen Hero,* accepţiunea epifaniei este tomistă, urmând cele trei etape ale experienţei prin care obiectul devine, în conştiinţa subiectului, strălucitor, „radiant", de vreme ce-şi dezvăluie esenţa, acea *quidditas* de care vorbea Sfântul Toma. Treptele „aprehensiunii estetice" sunt împrumutate, din ce în ce mai critic şi mai creativ de către Joyce, din esteticile medievale ale proporţiei şi luminii: *integritas, consonantia, claritas* sau *cunoaştere, recunoaştere, satisfacţie*. Atât în *Stephen Hero,* cât şi în *Portrait of the Artist as a Young Man,* teoretizările estetice ale lui Stephen Dedalus sunt ritmate de aceste trei momente, însă, dacă le comparăm cu atenţie, mutaţia este semnificativă, iar funcţia epifanică adâncită şi complicată cu accente din estetica romantică de secol XIX.

Astfel, în *Stephen Hero,* epifania este epifanie a obiectului deja re-cunoscut: „After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logically possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany"[15]. Vedem cum, în *Stephen Hero,* nu este încă vorba despre elaborarea unor strategii de epifanizare a realului prin forţa imaginaţiei artistice, aşa cum se va întâmpla în *Potrait*, cât despre o aprofundare a concepţiei tomiste în care se mai menţinea încă un raport de *similitudo* între cunoscător şi cunoscut. Altfel spus, subiectul contemplă jocul facultăţilor perceptive şi unitatea minţii sale încordate în actul (în trei timpi) contemplaţiei estetice. Între procesul aprehensiunii estetice şi raporturile subtile „ale materiei sensibile şi inteligibile dispuse cu un scop estetic" [Art, said Stephen, is the human disposition of sensible or intelligible matter for an esthetic end][16] se stabileşte o relaţie de asemănare sau analogie :

[11] Starobinski, Jean, *L'œil vivant II. La relation critique*, Èd. Gallimard, 1970, p. 184.
[12] Bohrer, Karl, Heinz, Instants of Diminishing Representation: the Problem of Temporal Modalities, în The Moment. Time and Rupture in Modern thought, Edited by Heidrun Friese, Liverpool University Press, 2001, p. 115.
[13] Griffin, *op. cit.*, p.128.
[14] Litz, Walton A., *James Joyce*, Princeton University, Twayne Publishers, Inc., New York, 1966.

[15] Joyce, James, *Stephen Hero*, Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions, 1944, p. 213 apud Litz, *op.cit.*, p. 45.
[16] Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, England, 1996, p. 235.

„Lucrul este ontologic predispus să fie considerat frumos, dar pentru a fi declarat ca atare este nevoie ca beneficiarul–realizând proporţia între cunoscător şi cunoscut, precum şi relevând toare corespondenţele organismului desăvârşit– să se bucure deplin şi liber de strălucirea, care se oferă ochilor săi, a acestei depline perfecţiuni. *Claritas* este din punct de vedere ontologic limpiditate în sine şi devine limpiditate pentru noi, strălucire estetică, atunci când o viziune se pronunţă asupra ei"[17]. Însăşi această asemănare este epifanică, moment sintetic de maximă intensitate care oglindeşte deopotrivă armonia alcătuirii omului şi a lumii contemplate: „En résumant très rapidement cette interdependence entre l'image et le diaphane développée par le Stagirite (principalement dans le *De anima* et le *De sensu*), nous dirons que la constitution de l'image est determiné (1) par le regard découvrant la visibilité de l'objet convoité, (2) par la presence de l'objet dans la lumière (ou plus précisément dans un milieu lumineux) et (3) par la mise en acte d'une relation (…) qui découvre, dévoile la communauté d'évidence lumineuse existent aussi bien *dans* l'objet du regard que *dans* l'œil et *dans* l'intellect, et qui assure à travers cette evidence de *similitude épiphanique* le tranfert vers l'altérité continue (montrée ou désignée) dans l'image de l'objet"[18]. Rolul artistului va fi, în gândirea lui Joyce, de mediator între „the world of experience" şi „the world of dreams". În acest non-spaţiu intermediar, „diafan, a-diafan", un fel de mediu transparent prin care se propagă acel flux luminos pe care Sfântul Bonaventura îl numea *lumen* (ipostază a luminii diferită de *lux* şi *splendor* sau *color*), intervine imaginaţia artistului, care distruge într-un singur gest expresiv lumea în familiaritatea ei lipsită de strălucire şi instituie „haosul unui poem ciclic" (Shelley). Dacă, însă, am pomenit noţiunea de imaginaţie, ne-am îndepărtat deja de sistemul tomist (Sfântul Toma nu menţionează nicăieri, în sistemul său teologico-estetic, imaginaţia, aşa cum observă Umberto Eco) şi de estetica din *Stephen Hero* pentru a ne apropia de experimentele din *Dubliners* şi de nuanţările subtile din *Portrait*.

Odată cu povestirile din *Dubliners*, Joyce încearcă să transforme epifania în formulă narativă, altfel spus, să găsească, pentru avatarurile teoretice ale momentului epifanic, contrapartea cea mai expresivă şi mai exactă. Observăm, în această etapă a elaborării esteticii lui Joyce, originala sinteză dintre resuscitarea imaginaţiei de tip romantic şi tentaţia clasicistă, „principiul *impersonalităţii* operei de artă"[19]. Chiar dacă epifania este un moment de maximă intensitate, artistul va căuta, în mod paradoxal, o sublimare a emoţiei şi o suspendare a propriei personalităţi, de vreme ce opera, iar nu personalitatea autorului, este importantă. Patetismul emoţiei dobândeşte forţă şi semnificaţie universală tocmai atunci când este fixat într-o expresie „de gheaţă". Această paradoxală adecvare aminteşte de „corelativul obiectiv" formulat de T. S. Eliot în celebrul eseu despre Hamlet. Articularea explicită a personalităţii autorului în operă ar slăbi, în concepţia lui Joyce, forţa expresivă şi simbolică a situaţiilor narative, a personajelor, a momentelor epifanice. Atunci când alege impersonalitatea autorului, tipizarea situaţiilor şi a personajelor, Joyce nu este numai „clasicist", aşa cum precizează Stephen în *Stephen Hero*: „A classical style, he said, is the syllogism of art, the only legitimate process from one world to another. (...) The romantic temper...is an insecure, unsatisfied, impatient temper which sees no fit abode here for its ideals and chooses therefore to behold them under insensible figures. (...) The classical temper on the other hand, ever mindful of limitations, chooses rather to bend upon these present things and so to work upon them and fashion them that the quick intelligence may go beyond them to their meaning which is still unuttered"[20], ci şi un artist-meşteşugar al lumii medievale, pentru care literatura

[17] Eco, Umberto, *Arta şi frumosul în estetica medievală,* traducere din limba italiană de Cezar Radu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p.116.
[18] Vasiliu, Anca, *Du diaphane*. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale. Vrin, 1997, « Études *de* philosophie médiévale », p. 279.
[19] Eco, Umberto, *Poeticile lui Joyce,* Traducere din limba italiană şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2007, p. 54.
[20] Joyce, James, *Stephen Hero*, Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions, 1944, pp 78-79, apud Litz, *op.cit.*, p. 44.

este *ars*, însă, ar preciza Joyce, dincolo de orice scop practic (spre deosebire de Sfântul Toma pentru care un ferăstrău de cristal nu este operă de artă, fiindcă nu-şi îndeplineşte funcţia practică), ci doar cu un scop estetic (tocmai de aceea, în speculaţiile ironico-scolastice ale lui Stephen din *Portrait,* un cap de vacă nu este operă de artă) : „The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails"[21]. Epifaniile din *Dubliners* nu mai sunt momente privilegiate în care subiectul unic şi armonios se recunoaşte în coerenţa cosmică a lumii, ci momente simbolice în care sunt denunţate vidul şi inutilitatea existenţei[22]. Joyce intuise deja trecerea la un nou mod de gândire, marcat de acea dez-ontologizare a imaginii[23], de dispariţia orizontului metafizic şi, odată cu această schimbare fundamentală, întregul spectru de probleme pe care întoarcerea imaginii artistice la statutul de *fantasmă,* înţeleasă platonician, îl presupune. El a cântărit estetic şi filosofic limitele şi atuurile unei atari mutaţii şi a încercat să evite "tentaţia nihilistă", umbra crescândă a neantului care ameninţă arta odată cu modernitatea. Joyce a înţeles că arta va prelua, în acest context, funcţia sprititualizantă, simbolică a experienţei umane. Ne apropiem de tezele artistice din *Portrait* şi de epifanie ca stază estetică: "To speak of these things and to try to understand their nature and, having understood it, to try slowly and humbly and constantly to express, to press out again, from the gross earth or what it brings forth, from sound and shape and colour which are the prison gates of our soul, an image of the beauty we have come to understand – that is art"[24].

Astfel, o povestire precum *Araby* surprinde tocmai echilibrul fragil dintre momentele radioase ale existenţei şi ofensiva neantului, dintre înclinaţia ordonatoare a omului şi vocaţia labirintică a lumii, echilibru pentru care arta trebuie să găsească expresia cea mai artistică şi semnificativă cu putinţă. Lumea copilului îndrăgostit de sora lui Mangan este vrăjită, fraza este poetică şi eufonică, o litanie. Copilul îi închină fetei adevărate ceremonii erotice, îi repetă numele, pe care, de altfel, noi nu îl cunoaştem, ca pe o rugăciune pe care o poartă cu el în locurile cele mai potrivnice sentimentului erotic, ca pe o cupă, citim. Bazarul Araby este solemn ca o biserică, iar casa în care locuieşte copilul împreună cu unchii săi are un fel de grădină paradisiacă cu un măr mare în mijloc. Doar că sub acest măr se află o pompă de bicicletă ruginită, iar pelerinajul în perechea referenţială a bazarului nu se aseamănă celui conceput în imaginaţie, ci este *coborâre* într-un loc întunecos, spaţiu al rătăcirii, animat de frivolitatea unei frânturi de conversaţie ori de sunetul meschin al monedelor aruncate pe o tejghea. Experienţa epifanică nu este atât un pol mistic, cât o fractură în textura cotidianului, înţelegem din ambiguitatea prin care ironia subminează poeticitatea frazelor, pe care pagina artistică încearcă să o sustragă vidului, transformând-o în conţinut semnificativ.

Dezvoltarea acestui complicat şi extrem de personal sistem estetic îşi află expresia cea mai citată în *Portrait*. Distanţa dintre *radiance* şi *claritas* va fi aici cu adevărat semnificativă. Concepţia joyceană despre artă şi literatură, în speţă, devine tot mai centrată pe experienţa subiectivă, prin urmare, ponderea influenţei romantice creşte. Chiar dacă reia, în linii mari, afirmaţiile din *Stephen Hero,* accentele sunt dispuse, de această dată, diferit. Stephen porneşte, în dicuţia cu Lynch, nu de la atributele obiectului, ci de la înţelegerea "aprehensiunii estetice", adică a modului în care funcţionează imaginaţia. Analogia cu treptele adevărului şi înţelegerea proceselor intelective sugerează o posibilă valoare epistemologică atribuită literaturii, însă Stephen, sedus de ideea autonomiei estetice, nu trece dincolo de pragul simplei analogii: "Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the sensible. The first step in the direction of truth is to understand the frame and scope of

[21] Joyce, James, *Dubliners*, Penguin Books, London, England, 1996, 245.
[22] Eco, Umberto, *op. cit.*, 73.
[23] Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Polirom, 2004, p. 227.
[24] Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 235.

the intellect itself, to comprehend the act itself of intellection. (…) The first step in the direction of beauty is to understand the frame and scope of the imagination, to comprehend the act itself of esthetic apprehension"[25]. Sensibilitatea modernă nu se mai poate încrede într-un orizont transcendent, divin, capabil să răzbată prin bezna materiei până la grăuntele de spirit omenesc. Suspiciunea lui Stephen faţă de această accepţiune a lui *claritas*, în care romanticii, ultimii, poate, mai credeau încă, este formulată explicit: "The connotation of the word (*claritas,* n.n.), Stephen said, is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light from some other world, the idea of which the matter is but a shadow, the reality of which is but the symbol. I thought he might mean that *claritas* is the artistic discovery and representation of divine purpose in anything or a force of generalization which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that is literary talk"[26]. Pentru Stephen însă, momentul radios este reţinut de imaginaţia artistului *atunci când* imaginea estetică este pentru prima dată concepută în integritatea ei strălucitoare. Trimiterea la Shelley şi la imaginaţia care se aseamănă unui tăciune care se stinge deschide calea unei noi concepţii despre epifanie. Mai mult, aşa cum observă U. Eco, în *Portrait* noţiunea de "epifanie" nici nu mai apare, de vreme ce epifania survine, iar Stephen este interesat de modurile în care imaginaţia epifanizează artistic realul: "În acest moment, Joyce renunţă la termenul însuşi de "epifanie" pentru că, în fond, amintea prea mult un moment de viziune, în care ceva se arată; în vreme ce acum îl interesează actul prin care artistul *arată el însuşi ceva* (subl.a.) prin intermediul unei elaborări strategice a imaginii"[27]. Strategia este similară celei teoretizate de Shelley în *Defence of Poetry,* o de-familiarizare a obiectelor şi ordinii familiare, vinovate de teşirea sensibilităţii omeneşti şi re-crearea unei ordini noi, sub regia inspirată a poetului vizionar. Calea poetului legislator este indicată şi de interpretarea lui Eco, însă noi credem că Joyce este mult mai precaut în formularea şi aplicarea literară a tezelor sale artistice. Îi este specifică experienţei artistice, într-adevăr captarea, explorarea şi restituirea momentelor de intensitate pierdută (influenţa lui Walter Pater este aici transparentă), topite, altminteri, în indistincţia fluxului cotidian, însă ele rămân experienţe subiective pe care artistul poate încerca numai să le comunice într-o formă deopotrivă generală şi expresivă (de unde utilizarea joyceană a simbolului şi alegoriei). Tocmai de aceea, epifania este o stază, iar intensitatea momentului autentic nu trebuie confundată cu vertijul provocat de false estetici, dornice să prindă individul în delirul unui discurs al şocului ori seducţiei, de unde condamnarea artei didactice şi pornografice: "Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty"[28]. Lumea des-vrăjită mai poate fi încă spiritualizată, însă numai în conştiinţa individuală, printr-o întârziere şi o insolitare a proceselor percepţiei în aşa fel încât imaginaţia să aibă răgazul şi materia necesare instituirii propriului regim. Acest regim artistic şi epifanic poate fi însă falsificat, ocultat şi în cele din urmă uitat, dacă esteticile parazit scurtcircuitează treptele contemplaţiei estetice: "The desire and loathing excited by improper esthetic means are really no esthetic emotions not only because they are kinetic in character but also because they are not more than physical. Our flesh shrinks from what it dreads and responds to the stimulus of what it desires by a purely reflex action of the nervous system. Our eyelid closes before we are aware that the fly is about to enter our eye"[29]. *Radiance* devine prin urmare stază luminoasă şi tăcută a

[25] Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 237.
[26] *Ibidem,* p. 242.
[27] Eco, Umberto, *Poeticile lui Joyce*, pp. 74-75.
[28] Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 234.
[29] *Ibidem.*

plăcerii estetice, bătaia vrăjită a inimii. Comentatorii joyceeni au citit aici o reconsiderare a noţiunii aristotelice de catharsis, printr-o sublimare a sentimentelor de milă şi groază într-o stoică întoarcere către ritmurile interioare ale fiinţei. Această teoretizare a momentului radios, care se sustrage timpului cronologic printr-o ciclicitate ritmată, un fel de mişcare pe loc, este magistral redată artistic în epifania fetei-pasăre. Chiar dacă extazul epifanic se consumă în timp, pe două pagini, noi citim parcă un singur moment atemporal, fiindcă ritmul curenţilor interiori se înfăşoară în jurul experienţei extatice, configurând-o. Intensitatea emoţiei este surprinsă într-o manieră muzicală, incantatorie, ea ne aminteşte de una dintre reflecţiile estetice ale lui Stephen Eroul: "Pentru el, un cântec de Shakespeare care pare atât de zglobiu şi firesc, atât de îndepărtat de orice scop premeditat, se dovedeşte a fi rostirea ritmică a unei emoţii altfel incomunicabile în orice alt mod sau cel puţin nu atât de bine"[30]. La fel cum, în altă parte, în *Portrait,* limba i se îngreuna şi ochii deveneau oglinzi reci pe care privirile celorlalţi alunecau fără să-l ajungă, nici în scena fetei pasăre niciun cuvânt şi niciun sunet nu vine să tulbure puritatea extazului, asemănat unui trandafir care-şi deschide petalele iar şi iar sau cu o maree luminoasă care inundă succesiv paradisul cu o putere tot mai mare.(observăm imagini simbolice, colorate erotic şi religios, însă totodată ale unei ritmicităţi perfect dozate) În cele din urmă, starea cea mai apropiată momentului radios este somnul, în care Stephen se va afunda ca într-un alt fel de stază.

Ar fi insuficient să spunem că, odată cu *Ulise,* epifania estetică va fi abandonată în defavoarea complicatei scheme alegorice, atât de complicată încât Hermann Broch o numeşte „ezoterică"[31]. O serie complexă de simboluri şi corespondenţe, o construcţie modulară care-şi escamotează schelăria pe măsură ce se scrie[32] vine să ia locul vechii estetici formulate în *Stephen Eroul* şi *Potretul artistului.* Deja în *Ulise,* Stephen îşi aminteşte cu ironică melancolie ambiţia sa din tinereţe de a nota momentele epifanice: „Îţi aminteşti epifaniile tale pe verzi file ovale, nebănuit de profunde, copii de trimis în caz de moarte tuturor celor mai mari biblioteci din lume, inclusiv celei din Alexandria?"[33]. Însă dacă citim cu atenţie formulările lui Stephen Daedalus, definiţia pe care o dă epifaniei cu cele două volete ale sale: manifestare spirituală neaşteptată, fie prin *banalitatea vorbirii sau a gesturilor,* fie *printr-o stare memorabilă a minţii înseşi* (subl.n.) descoperim că ea se regăseşte cu prisosinţă pe şantierul romanului *Ulise*. Nu găsim în *Ulise* toate bolgiile vieţii cotidiene într-un fel de eternitate suferind de prolixitate, după Borges şi nu avem acces la ea prin acele instanţe de conştiinţă deghizate în personaje? Dacă privim strict tehnic, fără judecăţi de tip auratic, această concisă definiţie a epifaniei, ea nu dispare în „noua poetică alui Joyce, cel din *Ulise* şi *Veghea lui Finnegan,* principiul ei este la fel de activ. Promisiunea kairotică, acel *totum simul* accesibil conştiinţei, este desfăşurată acum nu ritmic şi erotizant ca în scena fetei-pasăre din *Portret,* ci prin mozaicul de stiluri şi corespondenţe. Totuşi această simultaneitate deseori obscură şi halucinantă, este compusă, aşa cum remarca H. Broch din serii de simboluri care „înfloresc" într-un fel de plantă mistică a sunetului, a muzicalităţii, a limbajului însuşi[34] pentru a se reîntoarce la funcţia sa intermediară şi a trimite la alte serii într-un flux fără început şi fără sfârşit. Contopirea celor două feţe ale epifaniei se realizează în *Ulise*[35] prin meşteşugite strategii şi mijloace artistice împrumutate de la o întreagă tradiţie culturală, însă nu rămâne totuşi ne-exorcizat spectrul incompatibilităţii dintre barbaria vieţii şi timpului cotidian şi simţurile peste măsură ascuţite ale artistului, nerăbdarea lui de a confisca o formă superioară de cunoaştere, însă de jos în sus, estetic, dinspre senzaţiile corpului spre

[30] Joyce, James, *Stephen Eroul*, traducere din limba engleză de Mihai Miroiu, Ed. Rao, 2012, p. 96.
[31] Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance. Essais*, Èdition et introduction de Hannah Arendt, traduit par l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, 2007, p. 197.
[32] Eco, Umberto, *Poeticile lui Joyce,* p. 115.
[33] *Ibidem,* p. 82.
[34] Broch, *op. cit.,* p. 196.
[35] Eco, Umberto, *op. cit.,* p. 127.

afirmarea spiritului şi certitudinea vieţii?[36]. Dacă arta este un con şi în vârf este poezia, iar la bază „prăpastia scrierilor uitate", să fie oare suficient stilul clasic, armătura homerică, pentru a reinventa ordinea şi a asigura „trecerea de la un univers la altul"[37]?. (Opera artistului, oricât de originală şi nonconformistă, de apropiată „vieţii înseşi"[38] tinde să ajungă la „periferia umanităţii existente"[39], aruncată sub ochii „nespălaţilor ignoranţi", „sămânţă care se răspândeşte pe orice fel de pământ"[40]. Astfel, ipoteza lui R. Griffin potrivit căreia moderniştii epifanici încearcă să ţească o nouă boltă spirituală într-o epocă de criză a valorilor şi credinţelor ne apare îndreptăţită, chiar şi din perspectiva primejdiilor care ameninţă prăbuşirea unui asemenea proiect. Exaltarea aparent romantică a lui Stephen atunci când atribuie poetului un rol vital şi o libertate nemăsurată în faţa semenilor săi ne apare de acum într-o altă lumină: „Poetul este centrul fierbinte al vieţii epocii sale, faţă de care el se află într-o relaţie mai importantă decât oricare alta. Numai el este capabil să absoarbă viaţa şi să o reverse apoi în lume, în mijlocul muzicii planetare. Când fenomenul poetic se face cunoscut în ceruri, exclama acest eseist plutind în sferele înalte, este timpul ca judecăţile criticilor să ţină seama de el. Este timpul ca ei să admită că aici imaginaţia a scrutat profund adevărul existenţei lumii vizibile şi că astfel s-a născut frumosul, splendoarea adevărului. Epoca fie şi dacă se îngroapă în formule şi mecanisme, are nevoie de aceste realităţi care numai ele pot genera şi menţine viaţa, şi ea (epoca) trebuie să aştepte de la aceste nuclee vitale forţa de a trăi, certitudinea vieţii care îi poate veni numai de la ele. În acest mod, spiritul uman se afirmă încontinuu"[41].

Bibliografie:

Bibliografie primară:

1. Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, England, 1996;
2. Joyce, James, *Dubliners*, Penguin Books, London, England, 1996;
3. Joyce, James, *Stephen Hero*, Ed. Theodore Spencer. New York: Ner Directions, 1944:
4. Joyce, James, *Ulysses*, with an introduction by Cedric Watts, London, 2010
5. Joyce, James, *Stephen Eroul*, traducere din limba engleză de Mihai Miroiu, Ed. Rao, 2012

Bibliografie critică:

1. Bohrer, Karl, Heinz, *Instants of Diminishing Representation: the Problem of Temporal Modalities*, în *The Moment. Time and Rupture in Modern thought, Edited by Heidrun Friese,* Liverpool University Press, 2001;

[36] Joyce, James, *Stephen Eroul*, p. 97.
[37] *Ibidem*, p. 95.
[38] Woolf, Virginia, *Eseuri alese. Arta lecturii*, p. 83.
[39] Broch, *op.cit.*, p. 213.
[40] Joyce, James, *Stephen Eroul*, pp. 234-235.
[41] *Ibidem*, p. 97.

2. Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance. Essais*, Ėdition et introduction de Hannah Arendt, traduit par l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, 2007;
3. Conrad, Joseph, *The Nigger of the Narcissus. A Tale of the Sea*, edited by Robert Kimbrough, WW. Norton, New York, 1979;
4.Eco, Umberto, *Arta şi frumosul în estetica medievală,* traducere din limba italiană de Cezar Radu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999;
5. Eco, Umberto, *Poeticile lui Joyce,* Traducere din limba italiană şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2007;
6. Griffin, Roger, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan, Londra, 2007;
7. Kermode, Frank , *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, 2000;
8. Litz, Walton A., *James Joyce*, Princeton University, Twayne Publishers, Inc., New York, 1966;
9. Poulet, Georges, *Ėtudes sur le temps humain, IV, Mesure de l'instant*, Pocket, Paris, 1990;
10. Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu şi Angela Martin, Ed. Univers, Bucureşti, 1987;
11. Starobinski, Jean, *L'œil vivant II. La relation critique*, Ėd. Gallimard, 1970
12. Vasiliu, Anca, *Du diaphane*. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale. Vrin, « Études *de* philosophie médiévale », 1997;
13. Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson, 1977;
14. Woolf, Virginia, *Eseuri alese. Arta lecturii,* , traducere, prefaţă şi note de Monica Pillat, Ed. Rao, 2007;
15. Woolf, Virginia, *Moments of Being,* Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
16. Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor,* Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Polirom, 2004.
17. Beja, Morris (2004-2005): „The Seim Anew: Time, Memory, and Identity in Joyce and Modernist Literature", *Papers on Joyce* 10/11
18. Deckard, Funk, Michael (2004): „Aquinas after Joyce: Thomist Aesthetics in light of Contemporary Art", *Verbum VI*
19. Feshbach, Sidney (Mar., 1972) „Hunting Epiphany-Hunters", *PMLA,* Vol. 87, No. 2
20. Hayman, David (Summer-Fall, 1998): „The Purpose and Permanence of the Joycean Epiphany", *James Joyce Quarterly,* Vol. 35/ 36
21. Jin, Ma (2011): „James Joyce's Epiphany and Virginia Woolf's «Moments

Of Importance»", *Studies in Literature and Language*, Vol. 2, No. 1
22. Müller, Harro, Mieszkowki, Jan (Apr., 1996): „Identity, Paradox, Difference: Conceptions Of Time in the Literature of Modernity", *MLN*, Vol.111, No. 3
23. Scotto, Robert, M. (Fall, 1973): "Visions" and "Epiphanies": Fictional Technique in Pater's "Marius" and Joyce's: "Portrait", *James Joyce Quarterly*, Vol. 11, No. 1 University of Tulsa;
24. Wood, Sarah (aprilie, 2002): "Epiphany and the Sublime", în *The English Review*

MISUNDERSTANDINGS REGARDING THE ROMANIAN VISUAL LITERATURE OF THE AVANT-GARDE AND EXPERIMENT MOVEMENTS

Daniela Nagy, Assistant, PhD Student, Adrian Lesenciuc, Assoc. Prof., PhD, "Henri Coandă" Air Force Academy, Braşov

Abstract: The current paper aims at defining the rapports between the Romanian literary avant-garde and experiment, but equally at identifying the error sources with regard to the frequent confusions, within the literary theory, between the avant-garde and the experiment(alism), on the one side, and experiment and experimentalism, on the other side. The paper focuses on a gradual passage from general theory, from theoretical approaches existent within the world literature, toward those applied particularities of the Romanian culture. The approach of the paper is in consonance with two relevant taxonomies: Bürger and Guglielmi. Furthermore, the paper highlights the role that the literary experiment, with its possible expressions, may play upon the cultural changes and its relationships with the literary avant-garde. This particular aspect of the paper is intended to clarify concepts and to bring analytical insights only in case of those zones of the Romanian literature in which the avant-garde and/or the experiment led to the production of visual literature.

Keywords: avant-garde, experiment, experimentalism, visual literature, misunderstandings

1. Avangarda și avangardismul

1.1 Avangarda. Termenul avangardă poartă în sine o formă de împotrivire oricărei intenții de definire. Încercarea de a surprinde această manifestare artistică de frondă, în limitele clasice de definire, prin apel la un gen proxim și la diferența specifică, echivalează cu o situare în afara spiritului avangardist, care impune ruptura de canon. De altfel, pentru o poziționare corespunzătoare în raport cu avangarda, indiferent de posibilitatea sau imposibilitatea surprinderii în structura gen proxim + diferență specifică, există două modalități de apropiere: dinspre inițierea fenomenului și modul în care acesta se produce în raport cu fluxurile neturbulente ale curentelor literare/artistice, respectiv dinspre finalitatea la care manifestarea în sine conduce, dinspre obiectivele îndeplinite sau parțial îndeplinite ale acesteia. Un cunoscut teoretician al avangardei, Peter Bürger (1984:l-li), asociază cele două modalități de apropiere unor teorii care au fost avansate de conaționalii săi: o teorie pozitivă a avangardei, în care aceasta este percepută în raport cu avansul față de mainstream, la Adorno - „*the avant-garde as the most advanced stage of art*", respectiv una negativă, în care este pusă în evidență decadența, la Lukács.

Avangarda nu a fost definită din interior și nici măcar nu s-a pus problema unei asemenea definiții. Mai mult, afirma Ion Pop (1969:9), „*încercarea de a defini mișcarea de avangardă ar părea promotorilor ei de odinioară un sacrilegiu, dacă nu chiar un atentat la viața ei*". Chiar dacă literatura avangardistă abundă de manifeste, delimitarea terminologică nu este precisă, nu este consistentă și se caracterizează prin formulări subiective. În acest context, situarea în limitele novitismului prin ruptură, opoziție, subminare, decadență, revoltă nu înseamnă definirea căii, ci clamarea programatică prin manifest, într-o formă care îmbracă

haina literarității, care în sine poate fi frecventată ca literatură (Marino, 1973:200). Așadar, manifestând o importantă conștiință autoreflexivă, literatura avangardistă, în special ceea ce poate fi numită literatura manifestelor, cum prefigura Ion Pop încă din 1969, se vede incapabilă de a îndepărta vălul ideologic care, în mod programatic, o înfășoară, pentru a se așeza obiectiv în peisajul literaturii.

În aceste, condiții, actul de numire în sine a reprezentat un gest de angajare radicală. Termenul „avangardă" provine din rândurile științelor militare și desemnează, în tactică, de pildă, formațiunea precursoare. Originea întrebuințării termenului militar, provenit pe filieră franceză din *avant-garde*, în câmp literar/artistic se datorează socialistului utopic Henri de Saint-Simon, care l-a utilizat cu sensul de „avans" în raport cu epoca, în planul creației umane, cupolă sub care a fost inclusă elita „*artiștilor, oamenilor de știință și industriașilor care aveau să fie liderii noii ordini sociale*" (Pricop, 2009:32). Termenul și-a pierdut treptat înțelesul prim, fiind asociat curentelor artistice din preajma Revoluției de la 1848, unde trimitea tot la avansurile în plan creativ față de fluxurile artistice ale vremii

Pornind de definiția militară și de la asumarea termenului, avangarda poartă spre câmpul semiotic al literaturii nu numai înțelesul rolului de precursor, ci și cel al formei de instituire, al raporturilor cu exterioritatea (ostilă, în înțelesul curent). Dată fiind și această încercare de pătrundere în profunzimile sensurilor pe care termenul „avangardă" le angajează înaintea statuării raportului metareferențial, de trimitere la sine ca fiind avangardă, putem înțelege că se reliefează aceleași două căi deja amintite de configurare terminologică, în limitele formei combative de expunere a avansului în fluxul literar al vremii, respectiv în limitele noului intenționat, a ineditului ca formă de expresie:

(...) *avangarda* sugerează, cum se vede, promovarea a două atitudini fundamentale, dialectic legate între ele. Prima e, desigur, aceea a detașării, îndepărtării, rupturii, traduse ca act de negare și contestare a „grosului trupei" care este mulțimea de scriitori-artiști fideli tradiției, convențiilor ca și unanim acceptate, prestigiilor trecutului. A doua sugerează, desigur, gestul novator, invenția, construcția inedită, deschiderea permanentă spre zone nefrecventate ale creației. (Pop, 2007:7)

Dar nu putem trece mai departe fără a sublinia asocierea imagologică a avangardei cu dimensiunea sa polemică, chiar distructivă. Mai mult, chiar o atitudine autodistructivă, degenerativă preexistă în avangardă. Bürger (1984:20-23) definea avangarda ca instanță a artei, ce se critică nu doar pe sine (o atitudine degenerativă directă și explicit formulată în manifestele începutului secolului trecut), ci, mai ales, contextul instituțional care i-a permis să existe. Această atitudine a instaurării prin eroziune produce un gol greu de surmontat de traiectele literare și artistice lineare. În afara acestei direcții, trebuie menționate câteva nuanțe în definirea avangardei. Moștenitoare a unei naturi activiste din originea sa militară, avangarda are rolul de a crea „*value not previously existent*" (Poggioli, *apud* Strong, 1997:23), de a încetăți spiritul critic și de a promova atitudinea critică în folosul schimbării, sau, mai mult chiar, de a se institui ca un „*experiment in transforming social life into art*" (Hollier, *apud* Strong, 1997:24). Noul angajat presupune nu doar modificarea unei perspective estetice, nu doar modificare a gustului, ci și educare a maselor, angajare a maselor în artă. Avangarda coboară, prin urmare, arta la nivelul simțului comun.

1.2 Avangardismul. În intenția definirii, mai exact a delimitării terminologice riguroase - în cadrul căreia nu se operează totuși distincții lipsite de echivoc între „avangardă" și încărcătura ideologică a acesteia, adică „avangardism" – mișcarea literară care face obiectul studiului nostru poate fi surprinsă în următorul cadru restrictiv:

Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă și radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute și al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante. (Boldea, 2002:186)

Dar această restrângere, această definiție negativă nu deschide perspectiva anulării ambiguității terminologice, nici din exteriorul mișcării. Nici măcar definiția pozitivă nu poate conduce la anularea echivocului:

Ideea avangardismului presupune că progresul este întotdeauna rezultatul unei revolte a spiritului împotriva unui *status quo* înțepenit. Avangardismul este înrudit cu conceptul de inovație și modernitate. (Pricop, 2009:32)

În acest sens, să privim transformarea ideii de avangardă (marșând pe cele două direcții de dezvoltare, în raport cu ruptura și cu inovarea) în avangardă în acțiune, sau avangardism, care presupune, în primul rând, transformarea ideii în acțiune. Punerea în evidență a sufixului *–ism* asociat termenului avangardă constituie, în sine, un act de autoasumare și distanțare de cei care se consideră a se situa în avangardă. Altfel spus, avangarda oferă doar poziționarea temporală, în avans, în scopul securizării situării în fluxul timpului, în *Zeitgeist*, în timp ce avangardismul presupune și arogarea unei superiorități a poziției în raport cu spiritul vremii sau cu tradiția. Sufixul *–ism*, întâlnit și în compunerea termenilor care desemnează majoritatea curentelor artistice sau literare ale primei jumătăți a secolului trecut asociate cu spiritul polemic al avangardismului: futurism, dadaism, constructivism, suprarealism, expresionism etc., se regăsește cu aceeași notă de expresie a voinței grupului tutelar, situat pe poziția de forță, în raport cu ceilalți. *Ism*-ul asociat avangardei se situează, ca finalitate, în proximitatea unei zone fecunde, de naștere a formelor noi, fără ca formele respective să capete, de fiecare dată, chip explicit și în expresia literară, nu doar în expresia programatică. *Ism*-ul, în esență, presupune asumare, situare conștientă pe o anumită poziție, voință și finalitate asociate unui flux ideologic, cum remarca și Cirlot[1], și nu simplă situare într-un anumit perimetru, în cazul nostru, al avangardei, aflate în avans în raport cu dinamica unei culturi. Dacă avangarda poate fi înțeleasă și interpretată în relație cu nevoia de nou, de inovare, de depășire, avangardismul poate fi înțeles în relație cu acțiunea, puternic motivată interior de o voință a cuceririi unui teritoriu artistic nou:

(...) mulți dintre cei care au aderat la modalitățile cele mai expresive ale artei experimentale au făcut-o conștient sau inconștient, din sentimentul nelămurit de a se alătura unui proiect mitic, unei bătălii glorioase în care rezultatul întâmplător are mai puțină importanță decât voința de a îndeplini acest ordin imperios, de a *transforma* o stare de lucruri. (Cirlot, 1969:27)

Sintetizând, putem înțelege avangarda ca fiind o formă de artă inovatoare, asociată de regulă unei atitudini polemice față de trecut sau prezent, dar ea trebuie demitizată în raport cu

[1] „*Am vorbit despre fondul experimental și scientist al artei contemporane, prezentat cu mult succes de către Huizinga, analistul lui* Homo ludens*, și arătam că ismul se deosebește de stilul în cadrul căruia apare în mod conștient, ca rezultat al unei voințe anume orientată spre o finalitate și nu ca ivirea unei puteri culturale ce acționează prin om*" (Cirlot, 1969:25-26)

formele de absolutizare induse de avangardiști, în intenția propriei lor delimitări de fluxul regulat.

2. Noua avangardă sau experimentalismul

Avangarda și experimentul au un fond comun. Avangarda nu este antiexperimental(ist)ă. Condiția avangardei este de a proiecta/promova experimentul. În acest sens, există două modalități de organizare a câmpurilor semantice avangardă-experiment. Pe de o parte, organizarea după modelul clasic, datorat în special lui Guglielmi (1963), în care experimentalismului îi lipsește dimensiunea ideologică pentru a deveni avangardă. Diferența dintre avangardă (istorică) și experimentalism este de natura finalității: „*È indubbio chel o sperimentalismo è l ostile della ultura attuale. È la sua forma più propria e sincera. Tuttavia lo sperimentalismo di cui stiamo parlandă si oppone all'avanguardia storica per evidenti diversità di fini*." (Guglielmi, 1963/2010). Ceea ce diferențiază la nivelul finalității este ceea ce, în cazul marinettian, de exemplu, poartă numele de „intenții expresive convingătoare" (*convincenti intenzioni esspresive*), având drept suport teoretic o bază ideologică improvizată. Pe de altă parte, există modelul extinderii sensului restrâns al termenului experiment(alism) la sensul lărgit, în care avangarda poate fi privită ca o formă particulară a experimentului, caracterizată prin efervescență și printr-o atitudine negativă în raport cu tradiția, respectiv ca o formă particulară de experimentalism cu finalități ce includ eroziunea, subminarea sau chiar negarea parcursului literar clasic:

Avangarda e astfel o fază de experiențe, de necesară efervescență, o inevitabilă tulburare a unui univers amenințat cu stagnarea. Ei îi sunt străine, în general, cristalizările, structurile definitive. Activitatea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacție chimică. Ea e analogă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescență în care vechile structuri sunt negate și se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Când etapa nedecisă s-a terminat, când rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca tare, nu mai există decât posibilitatea altei distrugeri. (Pop, 1969:13-14)

2.1 Lămuriri terminologice. Această distincție ne determină să configurăm o schemă de înțelegere a termenilor avangardă și experimentalism, cu mențiunile care se cuvin. Persistă, în literatura de specialitate, o formă de confuzie între „avangardă" și „experiment", pe de o parte, și între „avangardă" și „experimentalism", pe de alta. Acest aspect se datorează unei „*lipse de înțelegere a substratului ideologic care delimitează avangardele de experimente*" (Lesenciuc, 2006:133); Marin Mincu este mai categoric vizavi de această confuzie, pe care o constată la cercetători cunoscuți în domeniul avangardei[2], punctând că, de regulă, nu se face distincție între statutul „estetic" negativist al avangardei istorice și atitudinea constructiv recuperatoare a experimentalismului, diferența fundamentală fiind dată de „conștiința critică", mai exact: „*Când fronda conținuitistică dispare și se lucrează conștient, cu o anumită „conștiință critică", asupra formelor de expresie, nu mai este vorba despre poezie de*

[2] Mincu relatează, în partea introductivă a studiului „Avangardă și experimentalism", ipostaza în care a constatat faptul că Béhar nu distingea între cei doi termeni: „*Invitat de regretatul Al. Oprea la discuția despre* avangardă *ce a avut loc, în toamna lui 1983, la Muzeul Literaturii Române, am putut constata, cu surprindere, că sunt mulți cei care folosesc termenul de* avangardă *fără o delimitare teoretică precisă; chiar Henri Béhar, cunoscut cercetător al teatrului avangardist, care participa ca oaspete de onoare la acea discuție, subsuma acestui termen generic* toate tentativele de înnoire ale artei din secol, *fără a disocia între „avangarda istorică" (având estetica sa restrictivă) și* postavangardism. *Polemizând amical cu ilustrul oaspete am introdus în dezbatere termenul de* experimentalism *în accepția pe care i-o dau italienii. Avangardismul ca* Strum und Drang *ar caracteriza* etapa istorică *de manifestare a* ismelor *din prima parte a secolului când este preponderentă* negația; *acum sunt dislocate definitiv toate formele de expresie artistică anterioare, fără ca acest proces demolator să aibă totdeauna o justificare în planul creației.*" (Mincu, 2006a:31)

avangardă, ci de poezie experimentală" (Mincu, 2006*b*:233). De asemenea, persistă o confuzie între „experiment" și „experimentalism", confuzie pe care o face inclusiv Marin Mincu (2006a), atașând nota ideologică a *ismului,* pe care Guglielmi îl asocia în literatura italiană unor grupări cu caracter experimental, cum ar fi, de exemplu, *Grupo 63* sau *Novissimi,* unor manifestări experimentale singulare în câmpul literar românesc, cum ar fi cazul unor scriitori ca Emil Brumaru, Șerban Foarță etc. Dacă experimentul vizează utilizarea de modalități sau tehnici noi, în scop experimental, experimentalismul include utilizarea experimentului unei grupări care aduce noul în plan literar prin modalități sau tehnici care se impun publicului pe fundament ideologic. Experimentalismul (în înțelesul italian la care face apel Mincu) este, prin urmare, forma în care s-a manifestat impulsul novator al anilor 60, când, „*în mod ironic, avangarda s-a trezit eșuând tocmai datorită unui succes uluitor și involuntar*" (Călinescu, 1995:108). În condițiile în care nume mari ale literaturii universale: Hans Magnus Enzensberger, Leslie Fiedler sau Irwing Howe anunțau moartea sau dezintegrarea avangardei, Angelo Guglielmi a dat un nume impulsului creator colectiv, încărcat ideologic (un suport ideologic preponderent constructivist): experimentalism, în timp ce Peter Bürger dădea alt nume: noua avangardă sau postavangardă. Ceea ce diferențiază cei doi termeni este doar spațiul cultural care îl propune.

În aceste condiții, înțelegem că experimentalismul și noua avangardă/postavangardă exprimă aceeași realitate, redată diferențiat, lucru pe care îl remarcă și Laurențiu Ulici (1987/2006:360): „*Pentru „postavangardism", criticul* [n.a. Marin Mincu] *preia din critica italiană termenul de „experimentalism", care a mai circulat la noi, în anii șaizeci, în legătură cu ecourile „noului roman" în proză și ale structuralismului în comentariul literar*". Din aceste considerente am ales să intitulăm astfel subcapitolul, *Noua avangardă sau experimentalismul,* pentru a închide taxonomia lui Bürger începută prin subcapitolul precedent printr-o deschidere în taxonomia lui Guglielmi, ambele fertile în spațiul critic românesc, fără să se întâlnească frecvent de pe poziții de egalitate.

Textul fundamental al lui Marin Mincu raportat la această temă, intitulat *Avangardă și experimentalism*, care a cunoscut mai multe stadii ale prezentării (în diferite lucrări), este cel care asigură cadrul de diferențiere, după modelul lui Guglielmi, între cei doi termeni. Mincu alege conștient apelul la taxonomia italiană în dauna celei clasice, a lui Bürger, „avangardă istorică" – „postavangardă" (postavangardism, așa cum apare în textul criticului român). Termenului „experimentalism" i se asociază, așadar, înțelesul pe care îl cunoaște în spațiul cultural italian, fără a fi introduse în ecuație toate coordonatele, inclusiv cele de natură temporală (experimentalismul șaizecist italian este, în esență, o formă de expresie specifică unui cadru cultural și istoric saturat de avangarde, diferit de mediul cultural românesc al anilor șaizeci, în care începea să se întrevadă sustragerea de sub suzeranitatea politicii comuniste).

Dacă pentru Mincu (2006*b*:5) avangarda indică întotdeauna „*o schimbare profundă în modul de a concepe și a structura obiectul literaturii*", care se produce în mod violent, care induce ruptură la toate nivelurile în raport cu trecutul și cu viziunea paseistă, literatura experimentalistă aduce noul fără nota ideologică asociată obligatoriu avangardei. Luând ca punct de plecare distincția teoreticianului italian Angelo Guglielmi dintre avangardă și experimentalism, ale căror forme de manifestare diferă radical, Marin Mincu dezvoltă în România linia fecundă a demarcației și pe falia deja formată între avangarda istorică și noile avangarde. Dacă în cazul avangardei tendința dominantă este distructivă, experimentul literar se construiește pe fundament eminamente constructiv:

Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulațiile formative ale operei pe măsură ce o realizează, pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent de orice intenție constructivă. (Mincu, 2006*b*:6).

Experimentalismul rămâne singura formă de manifestare posibilă a noului, date fiind circumstanțele în care avangarda, „*în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-și mai poate avea nicio justificare*” (Mincu, 2006*b*:6). Din păcate aceste argumente ale lui Mincu sunt anacronice și avangarda este posibilă odată cu nașterea noilor ideologii (politice, sociale, culturale).

2.2. Avangardă și experiment. O privire prospectivă. Pentru o mai corectă poziționare în raport cu experimentul – obiect al analizei noastre ulterioare în teza de doctorat – am ales să ne situăm în prelungirea ideii novatoare. Marii scriitori, afirmă Pop (1969:14) nu se complac în ideile avangardei, nu le acceptă. Avangarda nu propune marea literatură, dar marea literatură se bazează pe dislocarea pe care o produce mișcarea avangardistă. De regulă, marile spirite simpatizează cu avangardele, dar se disociază de spiritul ideologic al avangardismului. Este ceea ce Pop numește a fi căutarea poziției de echilibru în dezechilibru.

Într-o astfel de prezentare, într-un sistem în stagnare – literatura care se desfășoară linear într-un anumit cadru istoric, social, politic și cultural – avangarda produce o dislocare și o repoziționare pe un alt palier. Avangarda are rolul de a rupe literatura, prin acțiunea violentă, de un trecut care ar putea însemna, în dezvoltare lineară, atingerea iminentă a limitelor unei paradigme în epuizare. Marile spirite sunt oricum cu un pas înaintea traiectului cultural normal, căutând orizontul unei noi paradigme. De aceea desprinderea de trecut este firească, dar în aceleași limite se situează și distrugerea conceptuală a sistemului credințelor.

Experimentul este forma firească de depășire a unui cadru al producției literare prin invenție sau inovare stilistică, tematică etc. Inovarea este o formă a schimbării culturale caracteristică climatului cultural, care necesită adaptarea la anumite tendințe culturale (receptarea decalajului de sincronicitate față de literatura vestului de exemplu). Invenția, în schimb, reprezintă dorința individuală de a aduce noul în planul producției literare. Această formă pe care o îmbracă experimentul nu presupune alinierea la anumite linii de forță care prefigurează schimbarea, cum este cazul inovării și adaptării.

În esență, în ciuda faptului că avangarda prezintă o importantă dimensiune demolatoare, ea intervine în procesul schimbării culturale prin forme care produc mutații profunde. Inovarea este insuficientă dacă nu este însoțită și de acțiunea ideologică, în cazul în care ideile necesită a îmbrăca chip practic.

Odată realizată ruptura, avangarda propune o formă de împământenire a „tradiției avangardei”. Acesta este procesul firesc al morții oricărei mișcări avangardiste. Experimentul, în schimb, poate continua atât timp cât fluxul inovărilor premerge parcursul linear al literaturii. Experimentul apelează la capacitatea de anticipare, la starea de „voyance” pe care o proclama Rimbaud, și nu la revoluție. Experimentul poate găsi mereu un teren fertil în care să producă noul, în timp ce avangarda este supusă timpului, se angajează critic în raport cu un trecut și cu o stare a literaturii precedente:

Că avangarda n-a putut face abstracție (ca, de altfel, orice curent înnoitor) de unele realizări ale literaturii precedente, că ea a negat doar o *anume* tradiție, descoperindu-și în schimb rădăcini într-o alta, și că a simțit tot timpul nevoia unei justificări a apariției sale suspectate de ilegitimitate, se poate dovedi oricând , cu argumente substanțiale. Dar aceasta e o lege căreia i se supune inevitabil orice mișcare , ea nu se poate oferi decât parțial notele specifice ale atitudinii avangardiste față de tradiție. (Pop, 1969:19-20)

Experimentul, în schimb, este posibil *ex nihilo*, fără suportul sau legitimarea unei anumite mișcări, al unei anumite grupări, sau al unui anumit curent. Abia pe acest considerent al întâietății experimentului, fundament pentru o girare/promovare a acțiunii purtătoare de idei, se poate „instaura" experimentalismul în înțelesul lui Mincu (2006*a*:32), ca abandonare a convențiilor, canoanelor, ca transformare a tradiției în „tradiție dinamică".

Aceste raporturi dinamice sunt cele care dau coordonatele definirii noii avangarde. Din perspectiva lui Mincu (2006*a*:34), în acord cu critica literară șaizecistă din Italia, avangarda secolului evoluează spre experimentalism, dar regândește categorii care angajează temeliile esteticului. În viziunea lui Umberto Eco, ar trebui să ținem cont de două direcții de evoluție posibilă a literaturii. Pe de o parte, cursul firesc al acesteia presupune experimente, salturi inovative, urmate de manierismul imitatorilor:

... este denunţată în primul rând dialectica firească între invenţie şi manieră care a existat întotdeauna în istoria artei când un artist „inventează" o nouă posibilitate formală care presupune o schimbare adâncă a sensibilităţii şi a viziunii lumii, şi imediat o armată de imitatori întrebuinţează şi dezvoltă forma însuşindu-şi-o ca pe o formă goală, fără a-i surprinde implicaţiile. (Eco, 2002:225)

Pe de altă parte, manierismul poate fi depășit prin avangardă și, chiar în condițiile saturației și ale transformării noului instaurat prin revoluție în tradiție, un gest de avangardă își consumă repede posibilitățile autentice, clamând o nouă invenție și, implicit, instaurarea unei noi forme manieriste de manifestare. Prin urmare, avangarda însăși devine manieră și autosuficientă sieși (Eco, 2002:274). Avangardei îi rămâne doar posibilitatea să se instaureze ca întoarcere la tradiție.

3. Înțelesuri asociate experimentalismului

3.1 Suprapuneri de înțelesuri. Experimentalismul sau postavangardismul sunt fenomene asociate reformei în plan estetic, fără „furia demolatoare" a avangardei istorice. Marin Mincu (2006*b*:31) consideră că experimentalismul nu poate fi asociat formelor violente de manifestare a avangardei în primul rând datorită imposibilității repetării condițiilor care au condus la revoltă:

Este cert că aceleași condiții ce au generat fenomenul avangardist nu se mai repetă în a doua parte a secolului al XX-lea și ca atare nu mai poate fi vorba de aceleași efecte; în niciun caz nu mai este repetabil nihilismul violent, ci se constată o altă atitudine – am putea s-o numim atitudine recuperatorie – prin care se experimentează, se caută noi posibilități expresive.

Experimentalismul și literatura experimentală presupun o angajare pozitivă în raport cu anterioritatea și contemporaneitatea literară, spre deosebire de atitudinea critică nihilistă și sensul valorizator negativ prezent în avangarda istorică. Acțiunea experimentală nu vizează conținuturile, crede Mincu, nu vizează doar conținuturile, am nuanța noi, ci se orientează spre „*modalitățile expresive noi de captare a realului*" (Mincu, 2006b:32). Pe aceste fundamente construit, despărțindu-se de ideologia exprimată prin *–ismele* începutului de secol XX,

experimentalismul se angajează într-o reformă estetică, transformând, printre altele, și avangarda în tradiție și depășind-o la nivelul reformei în procesul de creație. Abandonarea canonului se produce fără pompă, iar erodarea acestuia este mai profundă, de mai mare efect.

Despărțindu-ne de perspectiva lui Guglielmi, adusă în prim planul interpretărilor românești de Marin Mincu, dar și de cea a lui Peter Bürger, chiar dacă termenii post-avangardă sau neoavangardă nu sunt perfect superpozabili experimentalismului, putem constata că experimentul literar s-a produs și înainte de avangarda istorică, și în paralel cu manifestările *–ismelor*, dar și ulterior, atât în limitele unei modernități în pragul epuizării, cât și în cele ale angajării post-moderne. Ulrich Schulz-Buschhaus (2000), de pildă, crede chiar că denumirea de post-avangardă (*post-avanduardia*) este preferabilă cele de post modernitate, care aduce în sine, în manieră simptomatică, o situație de impas. Pe de altă parte, fenomenul actual nu poate fi numit avangardă, care presupune imposibilitatea de conservare pe lungă durată a resurselor proprii de imprevizibilitate[3], ci se poate găsi sub umbrela semantică a expresiei „*banalizzazione quale consequenza di successo eccessivo*", caracterizând post-avangarda. Din această perspectivă, Schulz-Buschhaus preferă să înlocuiască însuși termenul „postmodern" cu cel de „post-avangardă":

Se preferisco parlare di 'post-avanguardia' invece di 'postmoderno', non è che I contenuti e le forme designati dal termine 'post-avanguardia' mi siano molto più simpatici di quelli designati dal termine 'postmoderno'. Volio dire che vedo i vantaggi del concetto di 'post-avanguardia' non nella qualità intrinseca dell'estetica o della filosofia legata generalmente a questo concetto, ma nella relativa chiarezza, nella relativa univocità dell'opposizione storica e tipologica che è a questo concetto.

Mincu (2006*b*:42) bate și el spre această zonă a suprapunerii înțelesurilor termenilor experimentalism (post-avangardă) – postmodernism: „*Accept și eu că, poate, termenul „experimentalism", pe care l-am preluat de la italieni, este puțin forțat, dar cel de postmodernism (folosit îndeobște) mi se pare destul de vag pentru a fi funcțional*". Totuși, el nu se limitează la post-avangarda optzecistă, ci se duce în zorii avangardei românești, tratând avangarda ca atare și nu ca fiind completată de experiment.

Mincu, identificând poezia experimentalistă cu poezia postmodernistă încă din 1986, marșează pe această apropiere forțată între cei doi termeni, lărgind umbrela experimentalismului (aici confuzia este evidentă, între poezia experimentală și cea experimentalistă, cu nota ideologică aferentă) până înspre avangarda istorică românească, chiar cuprinzând-o pe aceasta, într-o lucrare pe care o pune sub semnul *Experimentalismului poetic românesc*, similar ca formă de expresie cu experimentalismul italian, manifestat în principal în cadrul grupului *I Novissimi*. Prin experimentalism Mincu (2006*b*) definește acea categorie de creatori literari, din generații literare diferite, fără legătură între ei, fără posibilitatea probării vreunei filiații artistice, dar a căror operă integrală sau parțială poate interpretată prin prisma teoriilor textului. Această asociere servește strict teoriei pe care o propune, fără a fi utilă și interpretabilă într-o abordare obiectivă a experimentului în literatura română. Este imposibil de ce explicat de ce reprezentanți ai promoției '80, unii dintre ei manifestând spiritul de grup ca în cazul italienilor de la *I Novissimi*, a francezilor de la *Tel-Quel* sau a iugoslavilor din gruparea *Klokotrism*, așa cum sugerează Mincu, sunt alăturați reprezentanților promoțiilor '70 și '60, dar și avangardiștilor. Nici un gen proxim nu poate să

[3] Același argument al imposibilității valorificării puterii contestatoare a artei avangardiste în a doua jumătate a secolului al XX-lea, utilizat de mai târziu de Mincu (2006b:31) a fost adus în prim-planul dezabaterilor pe tema raporturilor dintre avangardă și postavangardă de Ph. Sollers în *Improvisations* (1991:175); argument utilizat în constructul propriu de U. Schulz-Buschhaus: „*L'art est toujours contestataire; il l'était en 1920-25 sous la forme de l'avant-garde; il ne l'est plus aujourd'hui sous cette forme*".

existe în raport cu o asemenea listă de creatori în afara aceluia de scriitori români din secolul XX, „găselnița" lui Mincu, umbrela experimentalistă explicând o simplă punere împreună a unor nume care dau seama de o culegere de texte de critică foiletonistică. *Experimentalismul poetic românesc* este mai degrabă o justificare a unei abordări particulare, servește interesului lui Marin Mincu în propria afirmare ca teoretician al textualismului și avangardei și nu poate fi luată în seamă ca element de reper în proiecția studiului literaturii experimental(ist)e din România.

3.2 Posibile căi de analiză. În loc de concluzii. Mainstream-ul literar postbelic își trage seva din parcursul avangardist românesc, pe care îl are ca model. Literatura română postbelică nu începe de la zero. Scriitorii experimentali și experimentaliștii sunt cei care marchează puncte de cotitură în traseul mainstream-ului (a se avea în vedere Nichita Stănescu și generația sa, inclusiv imitatorii și calchiatorii, respectiv generația '80, cu valurile și reverberațiile generaționiste ulterioare). Dar, dacă experiment(alism)ul se caracterizează prin schimbarea parcursului prin operă, nu prin fundamentarea teoretică, avangarda și mișcările de frondă se caracterizează printr-un suport teoretic puternic, fără ca acesta să fie susținut și de o operă importantă. De aceea, poate, înțelegând optzecismul drept mișcare de frondă, drept mișcare de opoziție în raport cu direcția anterioară (a se vedea manifestul lui Mușina), însă de pe alte poziții, care nu impun beligeranța avangardei, putem asocia acesteia o formă de reeditare a avangardei istorice mai degrabă decât una experimentalistă. Un alt argument în acest sens este dat de faptul că în cazul manifestărilor de avangardă contează fiecare dintre poeții/autorii care contribuie la instituirea/codificarea sistemului literar căruia îi aparțin, în timp ce în cazul experimentului contează doar acele nume care au schimbat parcursul literar.

Experimentul literar este cel care vindecă, practic, de *–isme*, o literatură care își caută parcursul de sincronicitate, în timp ce experimentalismul este deja angajant (în raport cu termenul lui Bürger, neoavangardă) prin proiectul ideologic care îi stă la bază. De aceea putem considera că, per ansamblu, a existat un parcurs avangardist care a inclus o formă a noii avangarde (revista de sinteză *Integral*, opunându-se *–ismelor* și realizând sincretismul tendințelor), respectiv un parcurs experimental debolist, incluzând o formă a angajării partizane, în înțelesul lui Gianni Vattimo, mai exact optzecismul.

Experiment(alism)ul/neoavangardismul românesc s-a concretizat prin voci solitare, atât în perioada manifestării valurilor avangardiste autohtone, cât și în primele trei decenii postbelice. De exemplu Ion Barbu, a prefigurat noua avangardă integratoare și s-a distanțat de impulsul nihilist, contestatar al *Contimporanului* care îl promova cu obstinație, iar Nichita Stănescu, a reformat semantic raporturile autorului cu propria-i operă și s-a plasat în anterioritatea verbalizării, într-un stadiu în care realitatea este prefigurată prin cuvântul încă nenăscut. Odată cu declinul modernității, s-a născut experimentalismul de grup, al generației '80, cu reverberații decadiste ulterioare, generație care s-a manifestat mai puțin contestatar decât avangarda istorică, dar s-a poziționat contestatar, totuși, față de un parcurs anterior nesatisfăcător. Problema principală a abordării noastre este că, întrucât nici avangarda istorică nu a fost complet integrată în conștiința publică, experimentalismul/neoavangarda nu sunt acceptate în acest înțeles, ci în raport cu mainstream-ul, pe care îl influențează la nivelul poeticii impuse și al proiecției lingvistice aferente.

Bibliografie:

Boldea, Iulian. (2002). *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă.* Brașov: Aula.

Bürger, Peter. [1974] (1984). *Theory of the Avant-Garde.* Manchester: Manchester University Press.

Călinescu, Matei. (1972). *Conceptul modern de poezie. (De la romantism la avangardă).* București: Editura Eminescu.

Cirlot, Juan Eduardo. [1963] (1969). *Pictura contemporană.* Traducere de Irina Runcan. Prefață de Dan Grigorescu. București: Meridiane.

Eco, Umberto. [1962] (2002). *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane.* Studiu introductiv de Cornel Mihai Ionescu. Pitești: Paralela 45.

Guglielmi, Angelo. [1963] (2010). Avanguardia e sperimentalismo. În Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anini di narrative italiana.* Milano: Bompiani.

Lesenciuc, Adrian. (2006). *Poezia vizuală.* București: Antet.

Marino, Adrian. (1973). *Dicționar de idei literare.* Vol I. A-G. București: Editura Eminescu.

Mincu, Marin. (2006a). *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan.* Constanța: Editura Pontica.

Mincu, Marin. (2006b). *Experimentalismul poetic românesc.* Prefață de Ștefan Borbely. Pitești: Paralela 45.

Pop, Ion. (1969). *Avangardismul poetic românesc. Eseuri.* București: Editura pentru Literatură.

Pricop, Lucian. (2009). *Dicționar de teorie literară (DTL).* București: Cartex.

Schulz-Buschhaus, Ulrich. (2000). Postmodernismo o post-avanguardia? În Giuseppe Petronio & Massimiliano Spanu (eds.), *Postmoderno?* Roma: Gamberetti.

Strong, Berer E. [1961] (1997). *The poetic avant-garde: the groups of Borges, Auden, and Breton.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Ulici, Laurențiu. [1987] (2006). Textul ca experiment (*Contemporanul*, nr.23). În Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc.* Prefață de Ștefan Borbely. Pitești: Editura Paralela 45. 359-361.

VASILE LOVINESCU'S CONTEMPLATIVE ATTITUDE

Alina Bărbuţă, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The melancholy and the contemplation are in a relationship of interdependence and, in a litteray text, their effect generates a tone elegiac backed by a serious register. In this paper, I will try to pursue the consequences of a contemplative attitude in Lovinescu's writings. Melancholy means for Vasile Lovinescu a way of life, a literary theme, a symbolic element.

Keywords: melancholy, contemplation, elegiac, Vasile Lovinescu, insulation

Dacă *a contempla* înseamnă a privi în chip admirativ un detaliu din natură, iar acest lucru potenţează eludarea criteriilor spaţio-temporale, de sorginte factuală, atunci definiţia i se potriveşte lui Vasile Lovinescu, în maniera în care, pentru el, atitudine contemplativă presupune tocmai retragerea din faţa cotidianului şi, deci, respingerea realului. Rezultatul îl constituie preocuparea contemplatorului pentru o dimensiune abstractă ce se înalţă din vestigiile concretului. Orice detaşare de lume presupune o închidere în sine însuşi, adică, implicit un proces de anamnesis, prin care se recuperează particulele fundamentale ale fiinţării proprii, dar şi celei colective. Pentru aceasta din urmă, un rol major îl joacă principalul depozitar de amintiri al unei naţiuni – folclorul.

Spre folclor se îndreaptă şi Vasile Lovinescu, atunci când îşi dă seama că el este singura posibilitate de salvgardare a unui neam şi de pecetluire a identităţii spirituale a acestuia. În plus, Funcţiunea Tradiţională, apanaj al folclorizării etnice şi culturale, poate deveni vehiculul care aduce adevărurile primordiale din zona începuturilor până în zilele noastre. De aici, importanţa folclorului pentru analistul fălticinean şi, mai ales, grija lui pentru conservarea datelor pe care acesta le imanentizează şi care, generic, poartă numele de Ştiinţe Tradiţionale. Acestea, după părerea sa, sunt ameninţate de caracterul distructiv al istoriei, sinonimă cu timpul cronologic, concret, asociat prezentului desacralizat. Astfel, fragmente din marele ansamblu spiriual colectiv ajung evanescente în marele tumult al civilizaţiei actuale. Într-o asemenea situaţie, nici puterea tămăduitoare a amintirii, cu valenţe nostalgice, nu-şi mai face efectul. Acest fapt este semnalat şi repudiat de Vasile Lovinescu, prin întreaga sa operă şi prin atitudinea manifestată. De aceea, el se transformă într-un constant apărător al folclorului şi al adevărurilor ancestrale, spre care se îndreaptă întotdeauna învăluit de melancolie şi arborând o atiudine contemplativă.

Altfel spus, melancolia, dublată de nostalgie şi de contemplaţie, reprezintă starea de graţie care contribuie la recuperarea unui timp pierdut, prin intermediul procesului de rememorare. Or, acest lucru este exprimat şi de crezul artistic şi estetic al lui V. Lovinescu, din care aflăm ce anume mijloceşte întoarcerea spre origini şi, mai ales, la ce este ea benefică. Autorul unei astfel de teorii spunea următoarele: „Vrăjmaşul nostru de căpetenie este apatia mentală, cenuşa formată de cadavrele noţiunilor sedimentate de secole. Straturile lor au înăbuşit în omul modern Amintirea, Anamnesis-ul, Dorul, Nostalgia obârşiilor…"[1]. Secretul

[1] Lovinescu, Vasile, *Creanga şi creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.5.

băsmuirii s-a pierdut odată cu destrămarea ştiinţelor tradiţionale, ele însele decupate dintr-un cod sacru, specific începuturilor. Reminiscenţe ale acestora ,mitul păstrează încă puritatea iniţială, având un caracter autarhic şi fiind saturat cu valeneţe simbolice. Considerat de Lovinescu drept o epifanie a transcendentului sau a nemanifestatului, mitul este şi o relevare a adevărurilor primordial. Însă, pentru a-l devoala, este nevoie de perspectiva unei gnoze oculte, impregnate cu elemente soteriologice, coextensive nostalgiei şi melancoliei. Acestea capătă, în gândirea lovinesciană, funcţia de recuperare a unităţii piedute în sinteza desăvârşirii.

Atras de pluridimensiunea culturală şi spirituală a mitului, Vasile Lovinescu mărturiseşte, în virtutea felului său de a fi, că ,,simţul realităţii mă obligă să mitologizez totul”[2]. Pentru el, aşadar, realitatea însăşi impune condiţia alterităţii, unde sinele se refugiază într-o lume coextensivă dorinţelor latent ale unui temperament melancolic.

Deci, pentru V. Lovinescu, ştiinţele tradiţionale, încorporând folclorul, prin recursul la mit, mister şi simbol, oferă calea de propensiune spiritual, după care tânjeşte eul scindat al individului ancorat în modernitate. Istoria înseamnă anularea trecutului mistic, după cum civilizaţia presupune înlocuirea cutumelor ancestrale cu principii ştiinţifice demonstrabile. La nivel social, consecinţele poartă, generic, numele de evoluţie industrială, tehnologizare, într-un cuvânt, progres ştiinţific, răspunzător de sucombarea tradiţiilor primoridale, precum şi de schimbarea statutului empiric al vectorului mundan într-unul theoretic, ce stă la baza funcţionării noii lumi. Însă, în această lume, nu toţi indivizii se simt confortabil, aşa că spiritele decimate ale se reîntregesc în urma unui amplu proces de căutare a armoniei primordial. Este dorul metafizic după puritatea şi liniştea începuturilor, ce nu pot fi recuperate decât cu ajutorul anamnezei, deci, printr-un efort relexiv, care nu exclude contemplarea, meditaţia şi, chiar, melancolia.

Se poate vorbi, în acest fel, de o interrelaţionare a categoriilor meditative cu registrul elegiac ce le susţine, precum şi cu centrul lor de greutate comun – evocarea unui trecut cât mai îndepărtat de timpul prezent, cu care îl pune, de altfel, în opoziţie. Antiteza astfel creată are rolul de a sublinia calităţile incontestabile şi infailibile ale dimensiunii paseiste originare. După aceasta, duc dorul cei mai mulţi dintre cei ce atestă o încărcătură melancolică aparte, care, la nivel livresc, se transformă în sursă de inspiraţie şi, ulterior, de analiză. Aşa stau lucrurile şi în cazul lui Vasile Lovinescu, cel care, prin felul lui meditativ, priveşte lumea printr-o optică a melancoliei, de unde tonul de lament şi registrul elegiac în care se înscriu toate observaţiile sale. Aşa iau naştere observaţii de felul: ,,Timpul trece, cerurile sunt închise… Aşa că îmi creez insule de amintiri, în care timpul este suspendat…[3]sau ,,Mă opresc o clipă pentru că mă simt năpădit de tandreţă până la extincţiune”[4], ceeace înseamnă că autorul acestor fraze era conştient de valenţele melancolice ce au pus stăpânire pe fiinţa lui şi în virtutea căreia, şi-a modelat un fel de-a fi. În acest sens, Vasile Lovinescu exclama retoric: ,,Eu, cu melancholia mea de exilat!”[5], explicându-şi confesiv starea despirit: ,,Singur, la masa mea, răsfoesc o carte cu gravuri alchimice. Singur? Melancolia mea năluceşte un umăr stâng sprijinit pe umărul meu drept şi o faţă urmărind ieroglifele la fragment de secundă”[6], ceea ce înseamnă că semnatarul acestor rostiri a găsit o oarecare voluptate în restricţiile sociale impuse de melancolie, transformând-o într-un *modus vivendi*, care îi asigură materia primă pentru modelarea universului fantasmagoric, pe care îl proiectează condiţionat de starea de descumpănire sau chiar de depresie ce îl caracterizează. Efecte directe ale melancoliei, stările acestea îi impun fondatorului de universuri virtuale coordonatele pe care trebuie să le urmeze: în primul rând, izolarea de lume, în al doilea rând, retragerea în propriul *ego*, iar, apoi,

[2] Lovinescu, Vasile, *Scrisori crepusculare*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1997, p. 128.
[3] Lovinescu, Vasile, op. cit., p. 160.
[4] Ibidem, p. 47.
[5] ibidem, p. 108.
[6] Ibidem, p. 128.

meditaţia cu rol curativ, pentru purificarea sufletului, dar şi pentru recuperarea unor date ce provin din lumi foare îndepărtate. Toate aceste consecinţe au fost confirmate şi de crezul estetic lovinescian, prin care autorul recunoştea că ,,mă simt la punctual de interferenţă a unor lucruri stranii care se învălmăşesc în mine fără măcar să catadicsească să-şi dezvăluie identitatea. În orice caz, pot să te asigur că este tot ce poate fi mai dezagreabil şi depresiv”[7]. Probabil că inefabilul de care pomeneşte Lovinescu transpare în caracteristicile semantice ale melancoliei, aceasta fiind cea care, prin accepţia peiorativă a termenului, conduce la *dezagreabil* şi la *depresiv*.

Toate aceste mărturisiri ale fălticineanului reunite într-un volum, el însuşi intitulat sugestiv, *Scrisori crepusculare*, au menirea de a oferi un portret spiritual al lui Vasile Lovinescu. Din acest punct de vedere, adjectivul *crepusculare* capătă accepţia de spaţiu intermediar între viaţă şi moarte, între realitate şi fantezie şi, chiar, între cele două sensuri ale cuvântului *melancolie* – ,,tragică şi desfătătoare deopotrivă”[8]. Astfel, V. Lovinescu se plasează cu scrisul său la interferenţa dintre două lumi – a trecutului anistoric, căruia spiritul său meditativ îi simte acut lipsa, şi prezentul imund, deposedat de sacralitate. Pentru eludarea coordonatelor desacralizate, soluţia o constituie plonjarea temporală, dar şi aceasta, la rândul ei, se face pe baza unui exerciţiu ascetic, de meditaţie profundă. Această strategie este adoptată şi de Lovinescu, în cazul căruia, melancolia reprezintă rezultatul opresiunii nedeliberate asupra conştiinţei sinelui, materializată într-o trauma ce-şi va croi un loc permanent în eul său abisal, marcându-i felul de a gândi şi privi lumea, cât şi scriitura – ca modalitate de reflectare a silogismelor sale. De aceea, într-o scrisoare din 7 martie 1981, autorul ei preciza următoarele: ,,Cred că fac o melancolie, din fericire cu rezistenţe care sunt un fel de colac de salvare. Este o senzaţie de vid, în sensul sinistru al cuvântului, un fel de *á quoi bon?* care mă bântuie”[9], de unde reiese una din temele recurente universului livresc lovinescian, şi anume teama de vid. Dacă prin vid înţelegem nucleul experienţei mistice abordate de hermeneutul fălticinean, atunci pământul natal simbolizează convertorul energiilor vitale, în care Lovinescu îşi găseşte salvarea spirituală. Acesta este motivul pentru care el face un adevărat elogiu peisajelor paradiziace din locul său de obârşie, demonstrând că acesta este păstrătorul unor elemente tainice şi iniţiatice.

Moldova, ca ţinut natal, este idilizată şi hiperbolizată la maximum, atât în gândirea lui V. Lovinescu, dar, mai ales, în scrierile sale, ajungându-se, astfel, să se vorbească de moldovenismul operei sale. Fără a fi, însă, acuzat că ar fi părtinitor, interpretul colindelor şi ghicitorilor din folclorul românesc extinde discursul său laudativ, cu vădite accente naţionaliste, la întreg spaţiul carpato-danubiano-pontic, străduindu-se să demonstreze că aici s-ar afla matricea spiritualităţii europene. Astfel, Dacia Hiperboreeană ar reprezenta un fel de *axis mundi*, care, din fericire pentru emitentul teoriei, s-ar afla în chiar ţara noastră, ceea ce, din punct de vedere spiritual, ne-ar conferi un statut aparte. Acest tărâm sacru, devenit obiectul de contemplaţie al hermeneutului, care vede în spaţiul mioritic un spaţiu mitic, imanentizează elemente realiste, dar şi fabuloase, în egală măsură. Aşa s-ar putea explica descrierea pe care însuşi Lovinescu o face într-una din *Scisorile* sale *crepusculare*: ,,Mă întorceam de la o plimbare în plină fabulă; păduri de argint, de fagi, de stejari, cu poiene în care păşteau cerbi şi ciute. O masă enormă de tăcere încremenită, s-o tai cu cuţitul. Simţeam aburul răsuflării licornei şi bourului alb, dar nu-i vedeam. Poate că mai târziu…”[10].

Produsul fanteziei lovinesciene pare livrat din asocierea deloc întâmplătoare dintre melancolie şi contemplaţie. Coroborate, cele două ajută protagonistul să coboare în timpuri imemoriale şi să refacă lumi dispărute de mult. Astfel, se ajunge la crearea de dimensiuni

[7] Ibidem, p. 22.
[8] Pleşu, Andrei, Pitoresc şi melancolie, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 70.
[9] Lovinescu, Vasile, op. cit., p. 5.
[10] Ibidem, p. 32.

virtuale, în care locul raţiunii este luat de cel al fanteziei, cu ajutorul căreia spiritul îşi găseşte desăvârşirea. Este şi cazul lui Vasile Lovinescu, pentru care, atât melancolia, cât şi contemplaţia sunt pârghii de care se foloseşte pentru a evada din contingentul auster într-un mediu saturat de valori spiritual, necesare redempţiunii la care aspiră. Astfel, detaşarea de lume înseamnă, de fapt, o ruptură de aceasta, cu attât mai mult cu cât izolarea îi oferă meditativului şansa de a se refugia într-o lume care nu beneficiază de autonomie proprie şi, deci, nu are reguli proprii de funcţionare, ceea ce înseamnă că fiecare îşi poate institui un sistem normativ spiritual, după care să îşi ghideze existenţa.

Scrisul lovinescian ni-l prezintă pe autorul acestuia ca pe iubitor de exil, un însingurat sau, aşa cum însuşi se caracteriza *un capricant*. Reies aceste trăsături morale şi din *Jurnalul alchimic*, pe care Lovinescu a ales să îl ţină, nu pentru a consemna date cronologice, de natură factuală, ci pentru a-şi exprima gândurile intime, frământările spiritual, meditaţiile de neînţeles pentru ceilalţi. Singura mărturisire obiectuală despre felul său de a fi vizează tocmai izolarea de lume şi fuga de sine însuşi: „O viaţă întreagă am fugit de mine însumi. Dar e prea simplu spus. Am fugit de complexele mele de inferioritate, de spatial naturii mele. Asta e adevărat, dar nu complet adevărat. În fond, fug de ocazia de a mă găsi faţă în faţă cu adevăratul meu eu, cu Sinea”[11]. Neîmpăcarea cu propria condiţie este o dovadă a incompatibilităţii între *ego* şi Sine, două entităţi complementare, dar ireconciliabile, ceea ce potenţează felul de a fi, de a gândi şi de a scrie al lui Vasile Lovinescu. Astfel, pentru o corectă evaluare a operei acestuia, analiza ar trebui să pornească de la structura sa temperamentală, unde atât melancolia, cât şi contemplaţia sunt pilonii de susţinere ai universului său creator. De altfel, exegeza sa considera că melancolia a luat naştere din sentimentul zădărniciei fiinţării sale pragmatice[12], de unde şi obsesia ratării pe plan social – temă frecvent utilizată de reprezentanţii generaţiei ’30. În privinţa lui Vasile Lovinescu, există varianta în care această temă să fi avut corespondent chiar viaţa lui private, dacă luăm în calcul acea perioadă a scriitorului când acesta, neavând o slujbă stabilă, financiar, era întreţinut de soţia sa, Steliana Păunescu. Aceasta, la rândul său, a avut o mare contribuţie la realizarea operei hermeneutului cu pretenţii de simbololog, în sensul acceptării demersului de permanentă cercetare şi reflecţie a acestuia, fără a-i reproşa lipsa de activitate fizică sau prelungitele şedinţe meditative, cu scopul clarificării unor chestiuni de origine esoterică.

Chiar faptul de a fi stat o vreme fără o ocupaţie socială (nici când a fost în câmpul muncii, nu a urmărit, prin meseria sa, atingerea vreunui ţel professional!) are legătură cu detaşarea sa faţă de lume, demonstrând dezinteresul pentru aspectul pragmatic al existenţei şi, totodată, aplecarea sa către un univers interior, măcinat de întrebări de nedesluşit. Se adaugă acestui exemplu preferinţa pentru consemnarea stărilor spirituale în locul celor pragmatice, în propriu-i jurnal, numit simbolic *alchimic*. Probabil că alchimia se referă tocmai la transformarea activităţilor factuale în unităţi spirituale, care să-i asigure întregirea armonică a sinelui, în virtutea căreia să-şi coordoneze destinul după principiul *carpe diem*. În acest sens, într-una din paginile *Jurnalului alchimic*, autorul nota: „Tot ce e dat imediat e discontinuu, deci divin, căci discontinuul e clipa. Să dăm mare importanţă, să privim ca pe oaspete regal orice mirare, orice surpriză sufletească ce străbate pâcla care ne desparte de lumea cauzală. Mă gândesc la şocul ce ni-l dă un peisagiu, oricât de cunoscut ar fi el, când îl privim brusc, fără premediare”[13].

De altfel, melancolicul şi contemplativul Lovinescu recunoaşte că a fost mereu fascinat mai mult de aspectele transubstanţiale ale omenirii, decât de problemele concrete ale acesteia, mărturisind că, în timp ce dramele umane îl lăsau rece, un mit îl putea sensibiliza

[11] Lovinescu, Vasile, *Jurnal alchimic*, p. 266.
[12] Apud Ioan Pop-Curşeu, *Magie şi vrăjitorie în cultura română*, Editura Cartea Românească, Polirom, Iaşi, 2013.
[13] Lovinescu, Vasile, op. cit., p. 137.

până la lacrimi. Înseamnă că adevărata existenţă pentru iubitorul de mituri este dusă dincolo de contingent, în parametrii conştiinţei individuale, formată din pasiunea şi studiul aprofundat pentru folclor. Aşa iau naştere convingerile estetice, convertite în principii ontice de funcţionare a universului intim, care, în cazul lui Vasile Lovinescu, se află la confluenţa dintre doctrină, carte şi destin individual. Acestea din urmă, unite, indică traseul spre originea spiritualităţii, iar fondatorul acestei teorii a fost gânditorul francez, René Guénon, al cărui discipol a fost şi fălticineanul atât de atras de folclor, precum şi de toate chestiunile esoterice ale acestuia. Încecând să le dezlege, să le înţeleagă şi să şi le asume, simbolologul cu viziune de hermeneut este, practic, obligat la o atitudine contemplativă, în afara căreia meditativul nu ar avea acces la resorturile esoterice camuflate în nişele realităţii. Aşa se explică lipsa activităţii fizice, propriu-zise, a contemplativului, care, niciodată, nu ar puteafi încadrat în tipologia lui *homo faber*. Acesta din urmă este eroul activ, făptuitor, care nu ar putea, sub niciun chip, să fie livrat melancoliei[14]. În perimetrul acesteia, pătrund doar acei indivizi care au cultul contemplaţiei şi care, din punct de vedere temperamental, sunt ori melancolici, ori flegmatici. Pentru aceştia, activitatea propriu-zisă este mai puţin importantă în raport cu şedinţele prelungite de meditaţie, pentru explicitarea unor aspecte ce nusunt la îndemâna oricui. Ei sunt cei care au capacitatea „de-a sfinţi clipele cele mai banale ale existenţei, ceea ce înseamnă mult mai mult decât a le ritualiza, reprezentând suprema smerire în faţa Minunii şi a Miracolului care ne aşteaptă oricând pentru a transmute viaţa şi a o apropia de moartea iniţiatică”[15].

Se poate spune, că atât melancolicul, cât şi contemplativul transferă energia specifică exerciţiilor fizice celor mintale, cu menirea clară de alimentare optimă a centrului spiritualităţii individuale. De aceea, concluzia ar fi că accentul cade, mai degrabă, pe activităţile interioare ce definesc preocupările melancolicului. În virtutea acestora, V. Lovinescu pleacă de la atitudinea contemplativă, afişată la exterior, pentru a ajunge la sublimarea introvertirii sale, ce-i condiţionează felul de a fi şi de a gândi. Cele două stări sunt complementare, fuzionând cu personalitatea hermeneutului, astfel încât, pentru acesta, o simplă plimbare pe dealurile Fălticeniului ar simboliza un rit iniţiatic de căutare a Graalului.

Deci, natura nu este doar element peisagistic, ce generează reacţii admirative, ci provoacă ample procese meditative, la capătul cărora se proiectează iniţierea spirituală. Pentru Vasile Lovinescu, de exemplu, ţinuturile sale natale sunt loc de poveste, convertit într-un *axis mundi* al propriului destin. Zonă cu reverberaţii fabuloase, Moldova a reprezentat pentru mulţi scriitori o un punct de plecare, dar şi un *punct terminus* pentru operele lor. De fapt, „În cultura română, Moldova a reprezentat aripa sentimentală, melancolia, interesul pentru filosofie, pentru poezie, o oarecare pasivitate în faţa vieţii”[16]. În aceeaşi ordine de idei, eseistul fălticinean scria într-un articol despre meleagurile sale natală că „Lirismul peisajului folticenean e constituit din suma senzaţiilor oamenilor care l-au iubit şi l-au însufleţit în şi prin jocurile copilăriei, sau prin plimbările de maturitate de-a lungul şi de-a latul lui. Ce mod mai direct şi mai existential de identificare cu ambianţa, cu o livadă sau cu un huci, decât integrarea simbolică în ele a unui hagialâc, sau a luptelor între zei şi titani, cu alte cuvinte, încăierarea între haiduci şi neferi, sau proiectarea oului lumii în toate direcţiile spaţiului în jocul oinei? Şi când în maturitate revii pe pajiştile şi în pădurile copilăriei, vechile competiţii se rezolvă într-un murmur armonic, zvon de pe celălalt tărâm[17].

Nostalgia copilăriei nu este altceva, în realitate, decât o extensie a nostalgiei după vremurile primordiale. De aici, încărcătura elegiacă, tonul de tristeţe şi atitudinea melancolică a celui care le evocă, la care se adaugă şi procesul de contemplare, ca parte integratoare a

[14] Apud Pleşu, Andrei, op. cit.
[15] Stanca, Dan, *Contemplatorul solitar*, Editura Institutul European, Iaşi, 1997.
[16] Eliade, Mircea, *L'épreuve du labyrinthe, Entretiens avec Claude-Henri Roquet*, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 14.
[17] *Pagini bucovinene*, Anul II, Nr. 5 (17), Mai, 1983.

sinelui în armonia cosmică de altadată. Cu cât detaşarea de contingent este mai pronunţată, cu atât recuperarea datelor iniţiale se face mai eficient, astfel încât se poate vorbi de melancolie şi de contemplativitate ca despre nişte puncte de plecare în recuperarea puriăţii originare. Dozate cu măsură, acestea oferă operatorului şansa de a se refugia într-o lume ideală, pe care o pot stăpâni prin imaginaţie, dar şi prin dorul de sorginte metafizică. Instrumentarul folosit în acest sens îl reprezintă doctrina esoterică, spre care Vasile Lovinescu s-a îndreptat, de exemplu, prin studiul său aprofundat cu privire la isihasm, buddhism, islamism şi cabalism, adică tot atâtea domenii ce i-ar prilejui acestuia iniţierea spirituală. Este ceea ce Teodoru Ghiondea numea ,,altitudinea duhului întru care se înalţă şi se contopeşte cu Adevărul divin, dezvăluind constelaţii ideale unice, determinând o emulaţie care suprimă hotare conceptuale şi sporeşte adâncul şi înaltul din inima noastră adevărată”[18].

Afiliat spiritual acestui silogism abstract, hermeneutul cu vocaţie de simbololog îşi caută, de-a lungul existenţei sale, numeroase căi de exaltare sufletească, precum şi mijloace de eludare a contingentului, pentru oportunitatea purificării fiinţei sale. Astfel, ajunge să formuleze teorii de tipul ,,Cu tot aparentul său paradox, muntele e dinamic şi marea e statică! Căci dinamismul este prin excelenţă autodepăşire, ieşire din cadru, urcarea de la un nivel la altul mai înalt. Iar agitaţia nesfârşită şi monotonă a Mării e numai o nostalgie, când tragică şi furtunoasă, când resemnată şi molcomă, a femelei care aşteaptă până la istovire masculul eliberator, liniştitor, care-i va da rost şi linişte în viaţă. Marea nu e o devenire, ci aşteptare, neastâmpăr, perplexitate, ezitare[19]. Descrierea lirică a principiului marin are la bază atât sfchematismul simbolic, folosit ca principal instrument de lucru de autorul pasajului, cât şi atitudinea nostalgică a celui care, pe un ton melancolic, inventariază elementele fundamentale ale genezei, prezentându-le într-o manieră personalizată – de exemplu, vorbeşte de ,,efectul dizolvant, enervant şi nostalgic al mării”[20]. Acelaşi analist, făcând alte observaţii pe plan extern, notează despre primăvară că este o Renaştere şi nu o Naştere, iar ,,sub zăpezile albe, infinite, sub Marea aceea aparentă, întinsă ca un linţoliu, în pământul negru, îngheţat, mort, fără nicio urmă de vegetaţie, stă latent Viaţa, stau ascunşi germenii Devenirii şi ai unei noi trăiri”[21], ceea ce înseamnă că spiritul melancolic lovinescian era, în egală măsură, sensibilizat de componentele suave ale naturii, precum şi de cele impunătoare, transformându-l într-un contemplator al acesteia, fără a-i atribui, însă, o coordonată pasivă personalităţii sale. De fapt, în termeni lovinescieni, contemplativitatea nu este echivalentul lipsei de activitate, ci doar o stare de spirit pregnantă, ce configurează traseul preocupărilor celui ce-o experimentează. Explicând această situaţie în manieră personală, autorul *Monarhului ascuns* notează următoarele: ,,Realitatea este că într-o lume cu totul robită acţiunii, cum este cazul timpurilor noastre, contemplativul apare ca un leneş şi înţelepul ca un nebun. Yoga cunoaşterii directe a Principiului, prin stabilirea unei legături permanente cu el, cere imuabilitatea atenţiei dar şi a activităţii exterioare, redusă la minimul necesar pentru a nu muri. În realitate, este o muncă mult mai grea decât muncile lui Herakles şi decât orice caznă exterioară pe care ne-am imagina-o noi”[22].

Deci, a contempla natura, de exemplu, nu presupune o conduită statică şi nici nu imanentizează vreun principiu pasiv de viabilitate. Dimpotrivă, gestul contemplativ înseamnă problematizare, frământări nenumărate şi capacitate diacronică de a recepta realitatea atât de pe poziţie de subiectivitate, cât şi de pe una de obiectivitate. Contemplativitate nu semnifică, aşadar, absenţa activităţii şi nici anularea exerciţiilor creatoare, ci ea trebuie interpretată ca un veritabil tip de cunoaştere triplu stratificată: intuitivă, imediată şi nondiscursivă. Văzută ca o

[18] *Maestrul spiritual ;şi calea*, de Teodoru Ghiondea, în *Discipoli guénonieni în România*, coord. Ahile Z. Verescu, Ed. Civitas, Bucureşti, 2012.
[19] Lovinescu, Vasile, *Eseuri şi amintiri*, Ed. Pontifex, Bucureşti, 2005, pp. 47-48.
[20] Idem, p. 48.
[21] Idem, p. 64.
[22] Lovinescu, Vasile, *Incantaţia sângelui*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993, p. 45.

activitate dezinteresată, contemplaţia nu este o stare vegetativă, ci este premisa unei stări creatoare, ce-l sileşte pe individ să-şi asume dezamăgirile şi să le purifice.

Efect direct al contemplativităţii, melancolia contribuie, de asemenea, la purificarea suletească a meditativului, făcându-l să disocieze corect între laturile componente ale existenţei. Este şi cazul lui Vasile Lovinescu, cel care, prin scrierile lui, se angajează într-un lung proces introspectiv ce are ca bază observarea cu atenţie a realităţii înconjurătoare, pe care a încercat să o exploreze pe vertical şi în spirală. Astfel, a avut ocazia coborârii până în străfundurile spiritualităţii naţionale, fie prin intermediul creaţiilor literare populare, fie prin analiza miturilor şi a simbolurilor. Concluzia că acele timpuri erau superioare prezentului, precum şi convingerea că acestea sunt iremediabil pierdute au făcut ca tonalitatea scrierilor lovinesciene să migreze de la trist la elegiac, de la regret la melancolie. De aceea, în opera lui, se regăsesc acordurile grave ale unui imn al deznădejdii, care îşi face simţit ecoul prin crezul estetic al autorului, dar şi prin sfera semantică cel mai frecvent uzitată în text. Aşa iau naştere convingeri artistice concretizate în fraze precum: „Într-o perioadă de întunecare ciclică, anumite funcţiuni spiritual central, a căror perpetuitate de-a lungul secolelor nu este decât oglindirea eternităţii Principiilor pe care le reprezintă – le însumează în lumea Generării şi a Morţii – se ocultează dar nu pot dispărea, împăcând astfel taina şi actul de prezenţă. Pe lângă ocultarea simplă, se adaugă în unele cazuri şi anumite scăderi, cum este somnul, amorţeala, inerţia, o rană mereu deschisă şi fără evoluţie”[23]. De altfel, tonul de lamento se propagă în toate aserţiunile fălticineanului, în cadrul cărora apar sintagme ca *dureroasă elaborare*, *arivism feroce*, *jertfă severă*, *păcatele lor veşnic reînnoite*, *nechemare incurabilă*, *nobilă dezinteresare*, prin care autorul îşi proclamă tristeţea metafizică, jalea cosmică, lamentaţia empirică – trăiri ascetice diluate în melancolie şi contemplaţie.

Bibliografie:

- Curşeu, Ioan-Pop, *Magie şi vrăjitorie în cultura română*, Editura Cartea Românească, Polirom, Iaşi, 2013.
- Eliade, Mircea, *L’épreuve du labyrinthe, Entretiens avec Claude-Henri Roquet*, Paris, Pierre Belfond, 1978.
- Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
- Lovinescu, Vasile, *Eseuri şi amintiri*, Ed. Pontifex, Bucureşti, 2005.
- Lovinescu, Vasile, *Incantaţia sângelui*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993.
- Lovinescu, Vasile, *Scrisori crepusculare*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1997.
- Pleşu, Andrei, Pitoresc şi melancolie, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.
- Stanca, Dan, *Contemplatorul solitar*, Editura Institutul European, Iaşi, 1997.
- (coord. Verescu Z., Ahile), *Discipoli guénonieni în România*, Editura Civitas, Bucureşti, 2012.
- *Pagini bucovinene*, Anul II, Nr. 5 (17), Mai, 1983.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***“SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin

[23] Idem, p. 13.

Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni**.

RADU PETRESCU – THE DIARY IN THE NOVEL

Carmen Elena Florea, PhD Student, ”Petru Maior“ University of Tîrgu Mureș

Abstract: Radu Petrescu is an outstanding novelist of the Romanian 20th literary century, remarcable for the particular way of defining diary, all through his hard personal prose. The inner eye of the master excelled in each manner of choosing the best way to write down the sincere thoughts, expected critcs or the right call of his heart. Hidden emotions for the ’birth’ of a great novel, Matei Iliescu, so closely watched by other testimonies, diaries kept in a mirror of the mind and soul, Berenice’s Hair and The Third Dimension. The warmth of the family and the light in the children’s smile are a true exam for that writer who used to give us a serious perspective of his own personality, even when he exposed feelings nobody could ever guess, thus, finding the best way to confess, only with the help of the diary. So much beauty in so few lines, such a pleasure to read about the joy and the sorrows of a monument of understanding, wisdom and gentle blow coming from a silent past.

Keywords: Radu Petrescu, diary, family, innocence, perspective.

Radu Petrescu poate fi considerat șef de Școală de la Târgoviște, fără a risca a fi declasat. Nu valoric s-ar face diferențierea de prietenii săi din renumitul grup, ci prin ineditul scriiturii, nu în ultimul rând, prin plecarea timpurie, care l-a împiedicat să se exprime total ori să lupte pentru propia-i supremație. Prea multă modestie ar putea fi explicată de un infinit bun simț, deloc rezistent în breaslă, dar și de povara unei boli cronice care l-a și pierdut, de altfel. Un motiv în plus să pledeze pentru introspecție, să facă din jurnal modul său de a fi, de a respira, la propriu și la figurat. Cel corespunzător anilor 1957-1960, publicat postum, în 1984, a fost intitulat *A treia dimensiune*. Paradoxal, actul editorial s-a petrecut după cel al scoaterii de sub tipar al lucrării *Părul Berenicei* - ultima parte a destăinuirilor grupate în tomuri, urmărit în articolul prezent până în 1963. Aceste două mari titluri s-au detașat de multitudinea însemnărilor din cele trei (prevăzute) *Cataloage ale mișcărilor zilnice*. Nu e întâmplătoare alegerea unei alte denumiri, pentru acestea din urmă, dat fiind că la Radu Petrescu jurnalul e vădit literar, fără voia sa, în dauna unei ”agende“ finale sofisticate și intelectualizate.

O parte a criticii a găsit similitudini certe între *Ocheanul întors*, cealaltă interesantă parte a cunoscutei trilogii, care analizează anii tinereții și *A treia dimensiune*. Ne adaptăm cu greu la o lectură sobră, reprezentată de al doilea titlu, după ce am lăsat duios deoparte prima parte de confesiuni, evocând o perioadă transilvăneană de grație, a profesorului debutant de limba română. Găsim schimbări radicale, sub aspectul formei, al stilului, dar mai ales al abordării și al atitudinii adoptate. E greu de crezut că numai trei ani despart cele două titluri. Sigur, este tot Radu Petrescu, e recognoscibil, dar un altul, maturizat, apăsat de grijile vieții de familie, trăind sub presiunea evenimentelor din orice capitală europeană, într-o perioadă comunistă grea. Un bărbat care uită să se mai bucure de ineditul din viața sa, pe care dăscălitul bistrițean nu i l-ar fi oferit niciodată – întâlnirea cu personalitățile timpului, documentarea la Biblioteca Academiei... și cam atât, ar completa autorul însuși. Poate că nota dominantă a acestui jurnal este lapidaritatea. Cauzele sunt însă prea puțin dezvăluite, cititul printre rânduri devenind antrenament de fan. Cenzura este, cu siguranță, principalul motiv. Se

creează impresia, uneori, că maestrul scrie cu pistolul la tâmplă, nu de teamă, ci dintr-o infinită repulsie. Ne aflăm la vreo 10 ani de la căderea monarhiei în România: cum ar trebui să scrie un literat cu origini nesănătoase (este fiu de profesoară și de economist)? Trăim în plină perioadă de pauperizare intelectuală în țară; nu realizăm cât de autentică era expresia ″scapă cine poate″, dar putem privi înapoi cu mânie către cei care au aruncat afară din facultăți copii merituoși, pe ai căror părinți îi timiseseră la Canal. Strict personal, autorul trece prin mari zbateri sufletești. Vine în capitală cu boemia profului de provincie, dornic să dea peste cap Bucureștiul și descoperă că nu-i ajung banii din salariu pentru cărți (răsfoiește o carte într-un anticariat, de vreo două sute de ori și își promite, în glumă, să o cumpere la a trei suta revedere), că nu reușește sub nicio formă să se transfere, să-și găsească un serviciu mai bine plătit, deși aceasta pare a fi principala sa preocupare. Notează, cu amărăciune, cum îi scapă un post printre degete, cum se umilește și se umple de noroi bătând drumuri până în Băneasa și cât de ușor le iese acest lucru unor doamne – a se citi, din nou, printre rânduri. Meschin motiv, dar real, lipsa timpului conduce spre perplexitate. Numai transportul zilnic, din Grădina Icoanei în Băneasa, la Institut, produce oboseală, filosofii grele asupra rostului vieții, stări de boală, în sensul cel mai propriu al cuvântului. Adaptarea clasic vulnerabilă și traumatizantă a provincialului prin vocație (″scuza″ este aceea că Radu Petrescu s-a născut și a trăit primii 9-10 ani ai vieții sale, la București).

Marele câștig al Celei de-*a treia dimensiuni*, care ar putea-o situa în topul preferințelor familiei, îl constituie mărturiile venirii pe lume a copiilor scriitorului, Ruxandra și Iorguțu (ordinea ține de politețe). În casa copiilor, așadar. Sunt pasajele cele mai calde și cele mai numeroase din carte, grație cărora descoperim un tată îndrăgostit de celelate mari creații ale sale, după cum rezultă, și cele mai dragi (surclasând patima pentru lectură, scris, tradus). Timpul petrecut alături de copii, atât cât este el (pentru că, spre bucuria concitadinilor mei, stăteau mult la bunica Nicolau, la Câmpulung), este cel mai luminos. Condeiul devine blând și recunoscător, magia clipelor mărunte îl reconstruiește pe Radu Petrescu din veacul transilvănean de nesiguranțate, doar în astfel de momente simțindu-se mântuit. Când ne vorbește de copii, scriitorul nu mai invocă lipsurile materiale, tristețile cotidiene, nereușitele amare profesionale. Cu atât mai mult, cu cât preocupările literare riscau să devină, ironic, strict hobby. La data începerii acestui jurnal, în 1957, Radu Petrescu avea 30 de ani. Vârstă rotundă, frumoasă, dar și timp de reflecție, cotitură în viață, prilej de bilanț, rareori mulțumitor pentru cineva aflat în aceeași situație. Ce face, ce simte scriitorul aflat în al treilea deceniu de miraculoasă trăire pe Pamânt? Cum presimte vârstele creației sale și ale confraților săi, cum își ordonează preocupările intelectuale? Multe șovăieli. *În fond, vârstele sunt mai ales pedagogice și avem o singură vârstă reală, a destinului nostru sau a convenției sau a operei. Victor Hugo de exemplu n-a fost niciodată batrân, după cum Petrarca a fost matur totdeauna*. (″A treia dimensiune″, Editura Cartea Românească, București, 1984) Sceptic, dar constant.

Continuă să scrie tributar gustului deschis pentru Pallady, pe care îl caută cu ostentație prin consignațiile bucureștene. Paralela aceasta perpetuă între atâtea muze ale artei îl va fi salvat deseori pe însetatul de cultură, mai ales în clipele când aviditatea artistic-emoțională nu avea suficiente motive să se instaureze. Găsește alte bucurii, întâlniri de hazard cu titani, ca un răspuns la o posibilă nedumerire legată de stabilirea sa în București. *Plimbare până la 8 la Herăstrău, unde vedem pe Arghezi. Ghete și pantaloni de acum o sută de ani... Se oprește să privească bujorii, apoi dispare pe Jianu în jos, într-un automobil verde cu perdelute albe, lucrate cu siguranță de soția lui*. (Ibidem, pag. 8) Fascinantă este și legătura menținută cu reprezentanții Școlii de la Târgoviște, adusă la rang de prietenie asumată, cu Tudor Țopa. Privilegiul bucureștean de a se putea întâlni, schimba cărți ori manuscrise, stabili întâlniri cu colegi de generație și de breaslă. O victorie în fața micilor nefericiri împărtășite mai viguros acum, fără pudoarea cu care ne obișnuise în etapa ardeleană, generos prezentate în *Ocheanul*

întors. Pentru cititorii zilelor noastre, experiența este aidoma celei trăite de părinții noștri, fascinați cândva de întâlnirile ori corespondența firească a marilor interbelici. *După ploaie, la 5 sunt la Tudor Ț., lângă biserica magnificului Filimon, să-i înapoiez Unele însemnări într-un mic roman, cartea citită mie la Herăstrău acum doi ani și recitită de mine zilele acestea cu mult interes.* În mod cert, *Ocheanul întors* este retrospectiva primei tinereți, poate cea mai frumoasă parte a vieții maestrului, fiind, cel puțin teoretic, mai lipsită de griji, deși mai provocatoare prin multe situații inedite – primul loc de muncă, plecăciunile la București pentru un transfer, prima (și ultima) mare dragoste. Amintiri precum căzutele frunze de toamnă din Cișmigiul iubit. Împliniri ori dezamăgiri, exuberante momente ori eșecuri neforțate. Teama de a trăi, de a trăda viața, spaima negrăită față de ceea ce ar putea fi dincolo. Un respiro de tinerețe anticipând vizionar viitorul nesigur.Tehnica circulară a mersului prin viață, nu pentru a căuta perfecțiunea, ci pentru a evita monotonia, răspunzătoare de acte deseori vorace. Tot optimismul moderat și justificat prin muncă al scriitorului poate fi sinonim cu mari nedumeriri și cu triști existențiale: *Viața mea, vai, e făcută din elanuri și bâlbâieli, din ignoranță și veleități. De ce aș ascunde asta? De ce m-aș feri? Ea este tot atât de insignifiantă ca și notele acestea. ...Norii, culise în mișcare. Răsăritul soarelui, cădere de cortină. Spectacolul stă sub legea tăcerii, a abstracției...* (p. 219, 373) Descoperim un mare admirator al artei plastice și o bunăvoință a cultivării acestui gust. Își păstrează preferințele, dar evoluează, firesc, ajungând în stadiul de critic de artă, prea îndrăgostit de frumusețea exterioară. Parcă pentru a evita superficialitatea, se face următorul pas. Este și o autorecunoaștere a palpării valorii, o școală personală pe care a frecventat-o diligent toată viața și care a știut să-i întoarcă frumoasa datorie, la timp. *Expozițiile Luchian și Grigorescu văzute de dimineață. Cel din urmă este, într-adevăr, un mare desenator... ...în Vatră la Rucăr stă, sub o foarte subțire coajă, toată lumea de vibrații a lui Luchian. Capul de țigancă, de Luchian, văzut de nenumărate ori la Simu, abia azi îl înțeleg intens, căci văd cât de larg se mișcă pensula într-un desen...* (Ibidem, 42) Plăcerea folosirii culorii s-a transferat, ca niște note bacoviene, în scris. Simbolistic(ă) sau nu, decodificarea semică a acestora ține de confidențialitatea condeiului. Poate că ar fi mai simplă proiecția mentală pe o pânză așezată neapărat pe un șevalet, spre a asigura perspectiva corectă și dorită. Nu este exclus să fi fost chiar acesta scopul, știindu-se că imaginea ideală poate ține loc miilor de cuvinte și are, în plus, avantajul universalității. Impietate să încerc să traduc, dar remarc scrisul nud, din acest punct de vedere, pentru zile întregi.

În 28 decembrie, la final de an, o pagină întreagă în italiană, tradusă în subsolul paginii, din respect pentru cititor. Iată, exemplul clar că vorbim o altă limbă. Text din Leopardi, natural. Romantici incurabili românii, nu-i așa? Bieți visători, pierduți pe meleaguri trace. Și finalul lui 1957 previzibil, în conformitate cu întregul jurnal de peste an, bilanț de plumb: *30 decembrie. Anul se sfârșește cu noroi, dar și cu jalnice rămășițe de hermină pe lângă vreun gard mai ferit, într-o curte nevăzută de soare. Cerul totuși nu e albastru, ci mut.31 decembrie. Astăzi la fel*. 1958. Teoretic, anunțul inițial ne previne că jurnalul ține din ianuarie până în decembrie, practic este la fel de scurt ca precedentul. Forma literară tinde să se deliterarizeze și atinge nivelul jurnalului propriu-zis. Nimic nu mai anunță ficțiunea, ci geometria pură cu care ne amenințase cândva Radu Petrescu. Dacă privim cartea în paralel, de pildă, cu jurnalul lui Alice Voinescu, ajung din nou la concluzia redactării unui antijurnal, care îmi place, pe care îl găsesc spectaculos prin îndrăzneala pionieratului și care, nici sub aspectul formei, nici sub cel al conținutului, nu poate fi plagiat. De ce un antijurnal? Dacă tot am luat în calcul posibilitatea susținerii unui manifest, atunci modalitatea aleasă nu putea fi decât aceasta, ca formă a unui disident.

Scriitura continuă să fie sobră și amară, păstrând registrul anterior. Stilul complex și negru, pe alocuri, taie neiertător, ori de câte ori se dorește formularea unui autoreproș sau a unui teribil regret. Dominanta acestei părți de confesiuni mi se pare a fi lipsa umorului.

Epitetul ″citadin″, pe care i-l împrumutasem eu termenului, nu se mai susține în capitală, în cetate, deși fusese descoperit când avea aclamații rurale. Nici ironia nu mai este hâtră, ci dureros de dură. O anumită nervozitate a gesturilor și a reacțiilor întârziate contravine calmului fostului absolvent. Dispare numaidecât și căldura învăluitoare de altădată, și bonomia celui deprins a le rezolva cumva pe toate. Parcă regretul de a te învăța cu haina de adult pedepsește, este incapabil să mobilizeze și continuă să descurajeze. Trecuseră numai opt zile, nu se mai scrisese ceva esențial, dar cea dintâi notație este boom-ul jurnalului: anunțarea nașterii primului copil, cea a lui Iorguțu. Grozav cadou de tată, începutul jurnalului noului an! *La zece dimineața, pe un timp foarte deschis, azur și aur, o primăvară în plină iarnă, s-a născut Iorguțu*... (pag. 93) Acesta este Radu Petrescu. Preț de câteva zile, cât s-a obișnuit cu gândul că e tată, a tot primit felicitări din stânga și dreapta și s-a autoamăgit cu fericirea sincer trăită și dăruită. Revine cu gândul la ea, pe care de acum înainte o va privi mai mult ca mamă și ca soție, decât ca iubită. Nu întârzie să admită cât de frumoasă este, recunoscând, implicit, cât de mult o iubește. Fidelitatea unui soț invidiat. Cât de mult îl ajută, ca suport moral, tânăra familie mereu aproape? Atât cât să nu se autoconsume, respirându-și propriul aer, atât de neîmplinit profesional, implicit, personal. Cred că scriitorul și-a găsit sfârșitul prematur, pentru că se autoconsuma, fără rezerve. *Ea albă, subțire, dar bine, poate cu o sensibilitate mai aparentă, mai fragilă. Spune că Iorguțu e foarte inteligent, discret și delicat*... (pag. 94). Băiețelul avea 4 zile... Mare parte din tot ceea ce va scrie se va afla sub semnul acestui extraordinar eveniment. Iorguțu va fi omniprezent, tot așa cum ea apărea în *Ochean*. Un alt tip de dragoste se grefează pe fondul deja existent, la fel de viguros și de sigur. Un inedit pe care maestrul îl absoarbe repede, cu bucurie așteptată. Cât de mult vindecă dragostea, atunci când niciun medicament nu te mai interesează, chiar dacă știi că ți-l permiți și că te-ar putea ajuta. Copilul este urmărit acasă, când râde, când este ferit de vorbăraia musafirilor, la vreo aniversare sau la Câmpulung, de unde se trimit scrisori și fotografii, ai zice, de epocă. Cu el se mândresc părinții, bunicile, dar mai ales străbunica, după cum ne asigură scriitorul. I se interpretează toate gesturile, se încearcă intuirea viitorului său, devine lumina blândă din viața tuturor, refugiul speculat. Iorguțu este, de fapt, așa îl și vede tatăl său, Radu Petrescu în miniatură. De aceea, adultul devine extrem de responsabil și își reordonează prioritățile intelectuale, spre a-i fi de folos, cu învățătura sa, micuțului. Ca orice părinte, își face griji, iar ca șef al familiei își pune aceleași probleme dureroase existențiale. Sporesc marile întrebări ale vieții și, pe nesimțite, se acordă o importanță neprevăzută sectorului filosofic. Critica, în orice domeniu, devine acerbă, iar exigențele față de propria persoană sporesc.

Iorguțu își scoate picioarele de sub tejgheaua scaunului, se ridică în picioare ținându-se de spătar... Pus în căruț... face promenade în sus și în jos, dar mai ales către bibliotecă, de pe rafturile căreia trage cărți. Am să-i arăt, când va fi mare, un Miron Costin mototolit de el cu această ocazie. Când va fi mare? Vorbele deschid în fața mea o perspectivă care mă amețește, un gol în care mi-e frică să privesc. Va înțelege el rațiunea existenței mele și nu va suferi oare de sărăcia părinților săi? Voi avea eu necesara energie de a trăi să-l văd mare?...Pentru mine, în fine, Iorguțu e o enigmă, o emblemă misterioasă a unei serii de imagini care încă nu sunt, dar în mijlocul cărora voi trăi... Am o lacrimă... Afară e lumină multă. (pag. 193) Scriitorul simte direct patina timpului, albește, prilej înspăimântător pentru ea. Are gânduri confuze și reacționează în consecință, lipsindu-i dorita organizare. Nebunie totală, se trezește vorbind despre Rusalii și despre Sâmbăta Mare și este inexplicabil cum au scăpat la cenzură, în 1984, astfel de termeni. Din nou disident, și pentru anii la fel de plini de nimicnicie, când a scris paginile. Încă mai vrea să obțină un post mai bun, dar nu în detrimentul familiei – i se propune un serviciu care ar fi presupus deplasarea într-o altă localitate. Punctează în zilele cele mai triste aceleași note bacoviene, acum reduse la un singur cuvânt: plouă. Amestecat, aruncă un ochi peste niște scrieri în italiană, începe să se teamă de moarte – Galsworthy a murit în 1933, aproape halucinant: *Reîntâlnesc astă-seară... neagra*

apariție de la Dipșa. (pag. 115) Nu mai recunoaștem nimic din exuberanța anilor trecuți. De parcă cineva sau ceva l-ar fi obligat să schimbe totul, printr-o semirotație de 180 de grade. Pare a fi conștient și ne insuflă teama parcurgerii întregului cerc. Parcă experimentează, curios să vadă cât mai poate, până unde mai poate ajunge. Nu este clar dacă numai lipsurile cotidiene pot produce o atare sincopă, dacă dezgustul lăuntric se va fi cristalizat numai prin presiune externă, socială, independent de voința sa. Ca și cum ar fi contactat o boală, fără să-și dea seama, pe care trebuia să o poarte cronic și în mod stoic. Plimbărilor relaxante le-a luat locul priveliștea sterilă, dar stridentă: *Privit apusul soarelui, de pe podul Izvor, roșu, peste Dâmbovița albastră... Lume pestriță și totuși pasivă, gunoi descărcat, aventurieri și șmechere, în fond imbecili, pe care apusul și umbrelele îi înnobilează trecător*. (pag. 142) Cum rămâne cu preocupările intelectuale? Lungi drumuri prin anticariate, în căutarea lui James Joyce (găsește, în final o ediție, nu în limba română și notează într-o manieră de care ne era dor: *traduc, domnule, primele fraze, din care rămâne să ghicesc restul cărții*), corespondență împlinită la Cluj, relații fructuoase cu traducători fini, lectură vagă, dar de calitate. Se ascute, în schimb, același spirit critic, iar referirile pe care le face exasperează, raportându-ne la aceeași cenzură, care, înclinăm să credem, ori n-a mai existat, ori nefericitul n-a înțeles nimic din jurnal: *Cazul Eugeniței Costea, roman ratat din punct de vedere al construcției, dar atât prima parte, cât și ce urmează sinuciderii lui Costea e foarte sugestiv. Greșeala lui Sadoveanu e de a nu-și fi dat seama că eroul principal, acolo, e Agripina. Paștele blajinilor place la început, apoi scriitorul parcă s-a plictisit*. (pag. 215)

Se confirmă faptul că Radu Petrescu ”trăiește“. Se poate amuza pe seama observațiilor sale aparent deocheate și își îngăduie cîte un flirt, poate pentru a nu ne lăsa nouă impresia că bărbatul nu iubește frumosul, când e frumos, cu atât mai mult, cu cât, știm, un scriitor este totdeauna scuzat. Material de lucru, să zicem. Nimic obraznic ori, invers, misogin, în notațiile sale, totuși, atât de măgulitor, pentru a lămuri lucrurile și în această privință. Atitudinea este transparentă, așezată sub o zodie de tipul... ″și lui Dumnezeu îi place″. *Pe Victoriei, ...văd înaintea mea o brună cu picioare înalte, goale, în niște espadrile ortopedice fără călcâi, cu o scurtă fustă bleumarin, peste care cădea, până la jumătatea feselor, o vestă albă de lână; foarte fardată și remuantă, însă cu adevărat frumoasă și deconcentrată, ceea ce-i dădea picantul naivității.* (pag. 146) *În drum spre stația troleibuzului, remarc o tânără femeie pe trotuarul celălalt și am impresia că sunt și eu remarcat. Mă opresc în stație. Surpriză! Și ea se oprește în stație. Eram doar noi doi. O privesc ca din întâmplare. Foarte amuzantă, o femeiușcă, quelque admirablement bati, cu mult caracter, decent îmbrăcată, toți bărbații care trec în autobuze și în automobile întorc capul după ea și se uită la mine cu invidie.* (pag. 175)

Finalul anului îl găsește în vervă creatoare. Scrie asiduu și pare mulțumit, zăbovește multe ore la biblioteca de lânga Dalles, se bucură de calitatea desenelor ”maestrului” (doamna Adela Petrescu), pe care îl primește constant în vizită, începe să vadă din nou preaplinul vieții – prânzuri bogate în familie, Tolstoi delectant. Cumpără de la anticariat texte inedite, aparținând lui Balzac ori De Sanctis, ceea ce îi produce infinită plăcere. Din păcate, aceste momente nu sunt recurente. O altă notație, care va readuce în prim-plan Școala de la Târgoviște: *C.O. e foarte bolnav. ...Deși foarte bolnav, O. mi-a adus* Povestirile *sale, în care admir abilitatea folosirii numelor proprii, mai cu seamă în* Un american în provincie.

Ultima parte a jurnalului, cuprinzând anii 1959 și 1960, este și cea mai scurtă, reluând temele de interes cunoscute, dar dintr-o perspectivă mai binevoitoare. Cel puțin la nivel psihologic, criza acomodării bucureștene pare să se disipeze. Fericirea de a-i urmări etapele creșterii lui Iorguțu se amestecă, inerent, cu constanta lectură formativă ori cu întâlnirile cu celebritățile nerecunoscute ale vremii, din domeniul cultural. *Cu puțin înainte de 11 ianuarie, când l-am sărbătorit pe Iorguțu (20 de persoane), care a împlinit un an, am citit mult din*

Lucien Leuwen (ediție din 1950) și, normal, reiau acum Le Rouge et le Noir. (pag. 203) Subiectiv, Radu Petrescu a pus bazele unui cenaclu la distanță, prin vizitele de lucru, să spunem, și prin corespondență. Revine la munca asiduă, documentarea de bibliotecă, întru reușita deplină a capodoperelor de mai târziu. Cât de constant autodidact se menține! Nume mari, pentru noi icoane ale timpului, îl înconjurau. Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Călinescu. Simion, Olăreanu, Creția, Țopa, Breban, Ivasiuc, Buzura, Țoiu, Bălăiță, D.R. Popescu. Celebri, fie că schimbau cărți sau manuscrise, bucuându-se de o critică sincer receptată și de o prietenie irepetabilă. *Plic de la S. despre Sinucidere: ceea ce este nou și perfect realizat în cartea asta mi se pare compoziția... Mă vizitează P.C. Lucrează la Nori. A citit Șolohov, Alexei Tolstoi etc. Entuziasmat de Tragedia optimistă a lui Vișnevski. Regretă din nou că nu fac versuri. Trece o femeie pe lângă noi și îl întreb, arătându-i-o: cât costă?* (p. 265) *Blaga publică într-o revistă din Cluj poezii foarte frumoase, cam de felul Olarilor din Nebănuitele trepte, din 1943*. (p. 301) În lipsa greilor, scriitorul cerea, ocazional, opinia surorii, dar cel mai des se consulta și îi acorda încredere absolută soției sale. Lucrând la propriile opere, avea permanent nevoie de confirmări. Își consolidase un public restrâns, de calitate. Construcția personală l-a preocupat permanent. Continuarea lecturii profunde se desăvârșea cu Croce, jurnalul lui Goncourt, așa cum ne obișnuisem, dar și cu reluarea Iliadei. Dacă ceva nu îi atrăgea atenția în mod deosebit, nota sec: Bel-Ami. Când descoperă într-un anticariat un titlu mare, clasic, pe care nu îl avea acasă, simte că răsare soarele pe toată planeta. Cumpără, spre a reciti, noua ediție a lui *Ion*, prilej cu care se reîntoarce și la lectura Hortensiei Papadat. Îl găsește surprinzător pe Champfleury, răsfoiește cu devotament Universul și Contemporanul, iar uneori face o critică literară acerbă, dar strict în spiritul lui Kogălniceanu – abordează, evident, cartea, nu persoana. Continuă să scrie la roman, dar nu este niciodată satisfăcut de *Matei*, acuzând ruperea foilor, foarte des. Proza scurtă, aflată în stadiul însutitei reevaluări, merge mult mai bine.

Micile obsesii, de tip Ulysse-le lui Joyce, nu-l părăsesc și, în lipsa unei ediții într-o limbă cunoscută pe deplin, se mulțumește cu studii literare ale altora, despre carte. Drumurile la Biblioteca Academiei sunt mai numeroase ca oricând, documentarea maestrului fiind copleșitoare. Participările literar-mondene sunt de notorietate, iar ratarea unora dintre ele îl întristează sincer: *C. a trecut pe la 2, lăsându-mi o invitație pentru sărbătorirea lui M.S. la Academie. Vorbește și G.C. Nu mă pot duce la Academie, dar mă emoționează gândul că, dacă aș putea să mă duc, l-aș auzi din nou pe G.C.* (pag. 308) Nostalgiile nu-l împiedică să devină obiectiv și acid, când este vorba despre aceeași mare personalitate a vremii: *Oniria lui G.C. apare azi rectificată, în Contemporanul. Forma primă era mai simplă, aici se vede lipitura. Procedeul e amuzant pentru cine le cunoaște pe amândouă – și le cunoaște toată lumea*. (pag. 283) Referirile religioase sunt evidente, într-o perioadă imposibil de încadrat, din acest punct de vedere. Deși nu mai notează nimic în jurnal de la Crăciunul din 1959, până la Paștele din 1960, nu evită să creeze astfel legătura între cei doi ani: buna dispoziție începută în Sâmbăta Mare continuă. Cenzura îi este eminamente străină, minunată nepăsare! Notele bacoviene revin cu regularitate și se înscriu într-un registru, pe care îl găsim codificat, transpunând stări sufletești: *Alb. Verde-olive. Bleu*. La nivelul proiecției plastice, ultima dintre culori, care apare spre finalul jurnalului, este cea a cerului senin din perioada transilvăneană. Lumina interioară crescendo a nuanțelor se produce odată cu îmbunătățirea atât de așteptată a stării financiare, într-o perioadă fastă, cu foarte puțin timp înaintea unui eveniment major petrecut în viața familiei: *Totuși am fost numit. S-a făcut. Prof. S. mi-a dat decizia, sunt încadrat ca bibliograf, cu 900 de lei pe lună, care vor fi de fapt cam 950. Nu-mi vine să cred, însă...* (p.251) Scepticismul și dezamăgirile cotidiene vin și din observarea unor chestiuni de fapt divers, cu siguranță neînregistrate de presa vremii. Notează răpirea unui copilaș, al unui cunoscut, de către un pervers sau o explozie aberantă care ucide doi soți; se minunează de lipsa comunicării cu vecinul din casă, pe care, totuși, îl respectă și a cărui dispariție ulterioară

îl mișcă. La 33 de ani, Radu Petrescu acuză o oboseală cronică, justificată, dar care îl sperie – zile în șir din jurnal consemnează gradual acest fapt, fie că se află la institut, fie că încearcă să mai scrie ceva acasă. Dă semne certe de îmbătrânire, albește, slăbește, fumează mult, se plictisește și nu mai găsește verva-i binecunoscută, spune că se urâțește, prilej cu care își recapătă umorul citadin din trecut: *Suntem amândoi ca două umbre. Ea însă rămâne frumoasă, eu devin respingător. Am avut totuși norocul să nu mă nasc chior, surd, bâlbâit, șchiop, pederast, cleptoman.* (pag. 320)

Un alt mare câștig al jurnalului îl constituie relatarea venirii pe lume al celui de al doilea copil. Cu câteva zile înainte de nașterea Ruxandrei, scriitorul insistă asupra unor scene, în care Iorguțu acordă multă atenție unei fetițe, în obișnuita-i joacă, în parc. Pentru acele timpuri, putem nota acest fapt drept un semn revelator. Mai mult, timpul acordat lui Iorguțu, cu care merge la plimbare sau pe care îl urmărește prin curtea casei, îi permite să observe interesul juniorului pentru copaci, la numai un an și jumătate, ceea ce ar putea fi o premoniție pentru cariera sa viitoare. Ruxandra pare să aducă pace și împlinire în casa scriitorului, închide parcă un cerc ghinionist și oferă posibilitatea continuării binelui de altădată. *Vineri, 14 august. La 8 fără 5 seara, ea a născut o fetiță. La 8,20 le-am văzut pe amândouă. ...Vin acasă cu cămașa udă în spate, obosit și dorind să dorm.* (pag. 258)

Deși un prieten îl felicită ușor ironic pentru nașterea copilei, reamintindu-i că Freud era convins că fetele își iubesc mai mult tații, Radu Petrescu nu pierde nicio clipă și ne demonstrează, ori de câte ori este cazul, cât de multă bucurie îi aduc ambii copii, pe care, lucru rar, cei doi soți intelectuali îi cresc singuri, cu foarte puțin ajutor din partea bunicilor. Cu Iorguțu, școala era deja făcută și lucrurile mergeau deja pe un făgaș cunoscut la Ruxandra. Ca orice fetiță, însă, ea este deseori mai perspicace sau mai vicleană și, deși mai mică decât Iorguțu, reușește să pună piciorul în prag - prilej de reală încântare pentru tatăl aflat în postura de neutru observator. Îl distrează momentul când îi aduce pachetul de țigări, e cucerit de zâmbetu-i larg, adoră fotografiile cu ea, trimise de la Câmpulung și se amuză când grija lui Iorguțu devine copleșitoare – nu-i oferă ceva din mâncarea lui, ca să nu facă burta mare. Nicicând maestrul nu se plânge din pricina copiilor, deși, urmărindu-i preocupările culturale, e imposibil să înțelegi cum a reușit să le împace pe toate.

Stilului telegrafic și codificat din prima jumătate a jurnalului îi răspunde echilibrat cel al paginilor integrale, larg respirând, din cea de-a doua parte. Recunoaștem în spatele marelui om-copil pe femeia puternică, deși fragilă, în ochii maestrului, diplomată și, conform spuselor sale, foarte răbdătoare. Perioada sarcinilor și cea a primelor luni dedicate creșterii copiilor au împiedicat-o pe soția sa să rămână strict iubita de odinioară, dar nu i-au diminuat farmecul și nici nu au afectat relația unică dintre cei doi. Mai mult, însuși scriitorul este pus în postura de a-și transfera o parte din dragostea necondiționată pentru soție, către cei doi copii, ceea ce îi înnobilează capacitatea de a împăca spiritul artistic cu dificultățile inerente, de dragul celor mici. Tragem linie, concluzionăm. Multe notații despre familie, despre tot ceea ce se întâmplă sau s-ar putea produce. Apar doamne vârstnice, cu siguranță vecine ori prietene ale bunicuțelor. Este foarte des invocată Adela, mai ales în postura de mamă – ducând un copil la teatrul de marionete, desenând un rac, dar și în cea de critic atipic – nu-i plac Macedonski și Valery, îi consideră aproape triviali, câteodată, pe Iosif și Cerna sau, în domeniul său, se distrează când Ressu îl face ramolit pe Arghezi, pentru că nu stă locului, spre a-i realiza un portret. Ruxandra este micul nou cadou, iar jurnalul se împlinește cu plusul informativ constant despre Iorguțu. Învățat deja cu această formulă de patru, cel mai greu pare să-i fie maestrului vara, când întreaga familie pleacă în vacanță la Câmpulung, fapt compensat ulterior. Stările sufletești astfel dezgolite sunt câteodată vindecate de pastelul artistic al cuvintelor, pregătit însă numai pentru sezonul toamnă-iarnă: frig, ceruri de rubin stins printre pomii goi, largi cârduri de ciori. Lapidaritatea jurnalului poate fi pusă și pe seama deciziei de

a acorda importanţă maximă prozei originale. Transcrie mult din *O moarte în provincie,* reia *Ce se vede*, se consultă cu cei cunoscători în privinţa *Sinuciderii...* Muncă susţinută pentru ceea ce avea să fie capodopera sa, *Matei Iliescu*, am văzut, şi cu bune şi cu rele, în demersul cel mai greoi, dar şi cel mai sigur pentru definitivarea celei considerate ulterior a sa opera magna. Este extraordinară, aşadar, această abordare paralelă şi permanentă a tuturor lucrărilor, fapt care a condus şi la omogenitatea valorică a operei. Finalul jurnalului surprinde prin notaţii din perioada sărbătorilor creştine, zile care lipseau în anii măcinaţi de tristeţi nespuse. Ajunul îl găseşte la Operă, grozavă pseudopagină monografică despre acele timpuri în România. De Crăciun merge din nou la Biblioteca Academiei, ca o încununare a numeroaselor ore de documentare petrecute acolo peste an, probabil pentru că este o zi calendaristică obişnuită. Şi la propriu, şi la figurat, plouă şi ninge, ceea ce anticipează notaţia ultimei zile din an şi din jurnal: *Toată ziua burează subţire şi rar. Pe întuneric, oraşul este sinistru.* (pag. 327)

Rerăsăritul vieții. *Părul Berenicei* este constelația maestrului, pentru că rămâne martorul nașterii capodoperei sale, romanul *Matei Iliescu*. Interesant pentru noi, și pentru că este publicat numai cu un an înainte de marea plecare a scriitorului, în 1981, cu siguranță revăzut în acea perioadă, fie și ca scuză redacțională. O dovadă o reprezintă inserarea ocazională a unor pagini din caietele sale, datate din 1979, excelent prilej comparativ pentru cititori. Destul de consecvent, cum eram obișnuiți, Radu Petrescu ne propune notații din ianuarie până în decembrie pentru anii 1961, 1962 și 1963. Ultimul an inclus sub această titulatură se sfârșește în data de 17 iunie, cea în care ne anunță finalizarea lui *Matei* al său, cum deseori îl va numi, exact în maniera în care ne înștiințase și în legătură cu nașterea copiilor săi. Tonul general este unul preocupat, al unui intelectual determinat, focusat – în limbaj american, să-și ducă munca la bun sfârșit. Parcă este un Gaudi truditor și veșnic sacrificat, răsplătit finalmente glorios de soartă, pentru răbdarea demonstrată timp de mai bine de 10 ani. O adevărată fabrică s-a dovedit a fi *Matei Iliescu*. Tot ceea ce a citit autorul său, până în clipa încheierii ultimului capitol, toate obsesiile literare, culturale, dar și refugiile sentimental-paterne ori conjugale, totul a devenit școala paralelă dezvoltată întru finalizarea romanului iubit. Nu cred să fi ″scăpat″ cineva din anturajul său, în sensul cererii unei opinii mai mult sau mai puțin avizate. Și aici era interesantă critica receptată, pentru că romancierul înțelegea nonreacțiile unora sau ținea cont de ale altora. Confrații deveneau oricând lămuritori și se autosusțineau temeinic, ea era purtătoarea avizului suprem, iar ceilalți – sora sa, unele cunoștințe arbitrare – puteau avea orice lipsă a vreunei temeinice afirmații, și acest lucru conturându-se drept o confirmare a unei valori, nedate oricui. Un lucru este cert, toată lumea era pusă în temă cu activitatea maestrului și toți erau pregătiți pentru un drum destul de lung. Iorguțu însuși îl întreabă, la un moment dat, exasperat, ce o să facă tatăl său când el va crește și e destul de neiertător când află că va continua să scrie: ″dar o să fii bătrân″... Așa cum îl știm, foarte exigent cu sine, luând în calcul și greutățile traiului familial în regimul acum al lui Gheorghiu-Dej, post-stalinist (descris într-un jurnalul anterior), scriitorul pare să fie pentru prima dată împlinit profesional și mulțumit de eforturile sale, odată cu finalizarea romanului. Însăși întreruperea în aceeași zi a volumului de față comentat constituie o recunoaștere a acestei stări de grație și un omagiu autoadresat. Un ajutor evident au fost pacea sufletească pe care i-o dădea tihnita viață de familie, dar și modestia celui care se mulțumea cu puțin, nu râvnea și nu invidia, deși avea ocazia să intre în case mari și să aspire la ceea ce aveau și alții, mai puțin înzestrați. Starea materială relativ superioară anilor acomodării bucureștene i-a permis să renunțe la o parte dintre umilințele care îl îngenunchează în trecut. Chiar dacă nici acum nu-și permite ...să cumpere o mare lucrare plastică (*a ei*) sau a oricărui alt titan, știe să se bucure când merge la o expoziție, la operă sau când le cumpără jucării celor mici. Mai mult, începe să-și respecte concediile (noroc cu copiii, aș spune, pentru că nu s-a abătut niciodată de la a le oferi surprize), ducându-se anual la mare, în special la Costinești,

prilej cu care nu uită să realizeze câteve portrete literare unor pitoreşti necunoscuţi, fie ei turci sau români. Este însoţit uneori de maestru (soţia sa, atât de interesant depersonalizată, de dragul artei), care pictează grozav mai ales la cherhana. Acceptă să meargă şi în excursii organizate la Institut, iar acest minim confort, adăugat, repet, celui familial, esenţial pentru reuşita scriitoricească, a contribuit decisiv la fericita finalizare a operei sale. Neîndoielnic, şi-a păstrat bunele vechi obiceiuri, respectând incredibila ″rutină″ intelectuală înmagazinată din prima tinereţe: citeşte enorm, îşi construieşte personalitatea consecvent şi autodidact, prin lecturi alese. Este la curent cu tot ceea ce este nou şi acest fapt ramâne o rară calitate.

Mă gândesc cât de uşor i-a fost acestui francofil prin excelenţă, oricum, latin declarat (a se vedea şi patima pentru Croce) să se îndrăgostească de *Bătrânul şi marea* aparţinând îndărătnicului şi, pe deasupra, americanului Hemingway. Şi asta fără să comenteze nimic (se vor fi răsculat Călinescu şi Sadoveanu), din contră, declarându-se ulterior interesat de *Pentru cine bat clopotele*. Confirmarea ne vine din fericitele inserări, paranteze de tip camilpetrescian, din 1979, când Radu Petrescu dovedeşte a fi ajuns la maximum de maturitate creatoare. Fraze nobile, condei desăvârşit, critică fină, înţelepciune creativă, filosofie vestică diluată în filon tradiţional viguros. Un exerciţiu viu, realizat peste timp, ca o poveste (sau ca un început de alt roman experimental), preţ de peste 15 ani de privire în oglinda retrovizoare (un altfel de zolism), când aflăm de călătoria sa în Londra şi de comparaţia remarcabilă cu Parisul. 1 ianuarie 1961. Pastel literar, familial şi profesional, premoniţial pentru întregul an: *...umblu repede, gonit de singurătate, lăsând în urmă cupola de ceaţă vag luminoasă de deasupra aeroportului, nemulţumit că nu sunt cu ea şi cu copiii, nerăbdător să citesc hârtiile luate în servietă, să termin, cu o pagină lăsată pentru noaptea aceasta, povestirea începută ...* Partea bună a acestui serviciu situat atât de departe de casă şi supus permanent dorinţei de a fi îmbunătăţit, lăsat pentru un transfer mai bine plătit, o constituie oferirea posibilităţii de a mai scrie în unele clipe libere - când nu erau necesare şedinţele ori deplasările ori, şi mai bine în timpul nopţii, când se întâmpla să fie obligatorie vreo gardă. Câteodată apar remarci referitoare la colegii de serviciu, iar acestea sunt notate cu discreţie ori duioşie, ceea ce ne creează impresia unui mediu prietenos şi plăcut scriitorului. Un lucru este cert, aşa cum rezultă din mai vechiul citit printre rânduri, atât în relaţiile cu superiorii, cât şi în cele cu persoanele aflate la acelaşi nivel, angajatul se bucură de un respect neascuns. Preocuparea pentru scris poate produce transformări iremediabile în structura unui om de litere. Există, probabil, o specializare a celui născut să scrie jurnal, roman, nuvelă, ca să nu mai vorbim de poezie. S-a dăruit aventurii paralele a jurnalului scris în timpul conceperii romanului şi invers, ceea ce a condus la un dublu consum. Sau, pentru a ne împăca pentru pierderea sa timpurie, să admitem că a trăit dublu, ca intensitate creatoare, în sensul propriu al cuvântului. Îl redescoperim, recunoscând: *Pericolul jurnalului. Autorul inventează un personaj, apoi începe să semene cu acel personaj. Este foarte explicabil de ce. Însă artistul ca om se confundă cu opera, ori nu mai are de ce face artă. Să facem, deci, jurnal, însă distrugându-l mereu, pe toate căile, instalând printre altele, peste tot, oglinzi... Personajul se iveşte mereu şi trebuie şters de fiecare dată cu acizi, astfel încât să nu depăşească nivelul cărţii.* (pag. 25) Această declarată profesiune de credinţă se va obţine greu, dincolo de sacrificii, boli, insomnii, muncă. Într-o lume mult prea cuminte, este rechemat adulterul gândului: *Am mers câtva timp împreună. Era o seară de vară. Ea era ca şi în zdrenţe dar, păstrându-şi toată feminitatea, avea ceva ca de erou roman din Plutarh. ...Când ne-am despărţit, şi atunci ne-am despărţit pentru totdeauna, era acoperită de un frunziş bogat, prin care nu i-am mai putut distinge faţa. ... Nu regret decât timpul pierdut.* (pag. 18)

1 februarie 1961. Trei pagini de jurnal, adică foarte mult, ai zice că este ziua de naştere a scriitorului (nefastă observaţie, va fi chiar cea a comemorării, peste ani), pe care niciodată nu a punctat-o, nici nu i-a acordat vreo importanţă. Ceva îl determină să-şi facă un bilanţ al reuşitelor sau al nereuşitelor literare. Se bucură de procurarea pe sub tejghea a nuvelei lui

Hemingway, ulterior ecranizare de Oscar, pe care o și citește de două ori, chiar în acea zi, realizând o paralelă ironică, în defavoarea sa, cu *Sinuciderea*. Achiziție neinspirată, pentru că o mai primește cadou din două părți, bineînțeles, fără să precizeze motivul – bucuria celor din jur, de a-l vedea fericit. Comic inventar de recunoaștere a valorii sale. (Poftim, domnule scriitor, de trei ori același bătrân și aceeași mare...) Acordă interes unor perioade petrecute alături de soția sa, rememorează o excursie în care își găsește o vină și comentează elogios desenele ei, pe care le și păstrează în mape, așa cum va face ulterior și cu cele ale lui Iorguțu ori ale Ruxandrei. Bilanț. Arta l-a preocupat permanent și l-a inspirat deopotrivă. Scriitorul este urmărit permanent, se bucură de prezența sa în familie deseori, îi urmărește avid reușitele. Îl întâlnim în toate paginile jurnalelor sale, de altfel, fie la câte un vernisaj, fie când finalizează un nud (piatră de încercare a artiștilor plastici) sau când propune discuții specializate. Van Gogh reprezintă o preferință declarată. Are privilegiul să vadă două tablouri în expoziții bucureștene, cu două ocazii diferite, probabil în cadrul unui schimb cultural între țări. Pallady rămâne, în schimb, referința absolută. Alături de *ea*, merge deseori să vadă Luchian, Grigorescu, Petrașcu, tocmai pentru că poate avea și punctul de vedere avizat. Într-o astfel de atmosferă elegant plăsmuită, cât de cumplită ne mai apare năvalnica impostură comunistă din viața tinerei familii? Iată un exemplu dureros, care putea deveni exacerbat, dacă maestrul ar fi fost și martorul finalului anilor' 80: *Se dărâmă muzeul și casa Simu. Iorguțu îmi spune că va scrie pe o tablă Nu e voie (cum se scrie în parcuri Nu e voie să rupeți florile), apoi că va scrie el asta pe o hârtie și apoi, gândindu-se probabil că nu știe să scrie : tata, să scrii tu pe o hârtie că nu e voie să dărâme muzeul. Milițianul va amenda pe dărâmători... De ce, dragă băiete?* (pag.107)

Strigăt disperat al adultului, prin ochii disidenți ai copilului și ne întrebăm cu aceeași spaimă, cum de a scăpat așa ceva la cenzură. Și ca să ne fie tuturor clar, fie că suntem sau nu absolvenți de Litere, fie că plângem sau ne prefacem că nu putem: *Dărâmă și casa lui Maiorescu. Merităm, într-adevăr? Zdrobit, dorm ca un leșin multe ore și nu mă trezesc decât pentru a scrie o foaie și jumătate în Matei al meu și a dormi din nou.* (pag. 110) Pe fondul acesta mobilizator, mai apar și inerenții nori negri ai grijei zilei de mâine: *Se așteaptă noua schemă, redusă. Am spus câtorva că îmi este egal dacă voi fi sau nu printre cei scoși*. (pag. 114) Și atunci, ce-i mai rămâne de făcut învățatului? Să își continue asidua documentare la BAR, să traducă din Croce Goethe, Ariosto, Shakespeare, Corneille sau, ceea ce știe cel mai bine, să scrie. Când îi trece supărarea, are plăcerea de a merge la Operă. Apar două notații pentru *Maeștrii cântăreți*, la un an distanță, de unde deducem că îl încânta Wagner. Astăzi, spectacolul nu mai este în repertoriul Operei Române. Nu ratează Oedip, nici Falstaff și nici Orfeu la Ateneu, lăsându-ne marcat invidioși, când aflăm de participarea Elenei Cernei. Cu altă ocazie, ne mărturisește că s-a lăsat furat de farmecul balerinei Liciu, care, prin familie, era atât de legată de lumea scriitorilor. Interesant este faptul că toate aceste evnimente culturale nu erau întâmplătoare, ele producându-se în preajma unei zile de naștere a cuiva, nu a sa, a Crăciunului ori a Anului Nou. Descoperim o politețe excesivă la Radu Petrescu, în detrimentul său și uneori și al familiei, care i-a deschis unele porți, probabil, în jungla rea a capitalei, dar care l-a și privat de foarte multe alte lucruri. Riscul prea bunei creșteri conduce spre timiditate, apoi spre frustrări și rețineri, iar în cele din urmă, la profunda nemulțumire de sine. A avut, totuși, norocul să trăiască în mijlocul unor intelectuali veritabili, care nu au profitat de slăbiciunea sa. Oare cum ar fi rezistat maestrul zilelor noastre? Să ne gândim, de pildă, la ceea ce l-a măcinat atât de mult, la imposibilitatea de a avea o ediție comprehensibilă din Ulysse-le lui James Joyce. La fiecare 20-30 de pagini de jurnal apare un drum în anticariate în acest scop. Găsește și nuvele ale aceluiași Joyce, tot în germană, cum știm că găsise anterior și Ulysse, le cumpără și... alt chin cu traducerea. N-ar fi putut apela la unul dintre prieteni? Din fericire, îl salvează Tudor Țopa, care îi spune unde poate găsi o ediție în franceză a cărții mult căutate și atât de folosite ca material didactic pentru *Matei*. Dacă nu

greşim, prima ediție în limba română a cărții , tradusă direct din engleză , a apărut în anii '80 și trăiesc sentimentul nefast că maestrul nu a apucat-o. La un alt palier, eleganța aceasta caracteristică celor nobili, așa cum s-a dovedit Radu Petrescu, a condus și către o metaforă generalizată, care i-a guvernat viața. Perspectiva cam aceasta era, și pentru când se supăra cu *ea*, și când îl enerva prostia omenească de aiurea – pe stradă, la serviciu, chiar și la Academie, dar mai ales când interpreta, ca orice părinte îndrăgostit și fascinat, gesturile copiilor. *Ruxandra, în picioare în patul ei de lângă bibliotecă, încearcă să prindă cu mâna dreaptă raza de soare care-i supără ochii. Dar până să ne dăm seama de ce stă cu mâna dreaptă în sus, Iorguțu întreabă: Ce vrea Ruxandra? Luna, îi răspund – și el caută repede printre biscuiții lui, găsește unul în formă de lună și îl ține suspendat deasupra degetelor ei ridicate în aer*. (pag.12) De aceea, fiecare cuvânt stâlcit, pronunțat de cei doi, oricare gest mărinimos, inexplicabil la un adult, toate întrebările fără vreun răspuns, care i se adresează, se transformă în poezie pură.

Revenim în 1961. An negru pentru literatura română, când au dispărut Barbu, Blaga, Sadoveanu, motiv de încărcătură emoțională covârșitoare pentru Radu Petrescu. Lui Blaga îi admiră poeziile publicate postum în Contemporanul, iar la marele povestitor consemnează: *...Trec pe la Ateneu, unde o mare mulțime așteaptă să poată intra să-l vadă pe Sadoveanu. ...Cer înalt. Prin urmare, în viață n-au mai rămas decât Arghezi, Călinescu și Al. Al. Philippide și literatura română este aproape decapitată. Muzeul Simu încă n-a expirat, poate vor fi nevoiți să-l dinamiteze*. (p. 108) Ceea ce s-a și întâmplat, am văzut, spre consternarea generală. Dintre cei mari ai vremii, mai apar consemnați B., apoi un mare profesor a cărui dispariție ulterioară o deplânge, C., cu care se întâlnește deseori, un amic, căruia îi duce manuscrise la facultate, V., Horia Bernea și M.H.S., ca să-i numim pe cei apropiați, nu doar simplu invocați.

Romanul de suflet este devorator. Uneori, slăbiciunile îi sunt sancționate de *ea* și partea scrisă deja se reface. Alteori, mulțumit, admite un sentiment de imensă relaxare. Omniscienta se confundă cu opera și cu viața însăși, într-un tablou nesigur de predat elevilor hotărâți să înțeleagă fenomenul obiectivării autorului, în raport cu naratorul desemnat: *Ieri nu știam că Matei va fi gata să adoarmă ascultând-o pe Dora.* Integrare totală în miezul acțiunii, aventură miraculoasă, ca un joc de-a v-ați ascunselea, pentru cel instruit să scrie, descoperindu-se mânat de necunoscutele ițe ale propriei creații. O așteptare înfrigurată, surprinzătoare și dorită, totodată. Una-două pagini pe zi, consemnate pur și simplu, deseori dublate de o stare de nervozitate obiectiv explicată: *Mama consideră că enervarea mea, când las ușa deschisă, e o suceală și de aceea are grijă s-o lase totdeauna deschisă. ...Aproape două pagini. Mergând în ritmul acesta, voi termina prima redactare a cărții la patruzeci de ani*. A publicat-o când avea 43... Zile când recunoaște că nu scrie nimic sau când un minim efort cere o atenție și o încordare deosebite. Apoi retorismul sincer, implicarea agitat emoțională, interpelarea propriei conștiințe de autor neinspirat. Organizarea specifică scriitorului responsabil, curiozitățile menite să ducă la cele mai bune alegeri. Procedeul fostului domn profesor este unul al metodelor moderne de predare, formative, atunci când întrebările construite nu sunt decât prilej de invitație la o demonstrație pe care o bănuiești. Construcția personalității personajului interesează în cel mai înalt grad, iar grija aceasta este din ce în ce mai evidentă. Ce trebuie inclus, ce nu trebuie omis, ce ar putea fi revelator sau, din contră, inutil și banal. Consistența gândurilor amestecate, neliniștea firească deseori provocată de un suspans, un impediment narativ vor fi, în cele din urmă răsplătite. Procedeul este însă unul dureros, deoarece implică un timp nebănuit și rezultatul este, la prima vedere, unul incert. Urmarea, deconcertarea așteptată, care apare tot premonițial, înaintea altui moment de grație. Merge la Costinești, de ziua Ruxandrei, cu întreaga familie, într-un deja obicei al casei. Se lasă pradă deliberat artei plastice, semn al liniștii sufletești redobândite: *Peisajele de la Câmpulung ale maestrului, deosebit de frumoase. Culori foarte subțiri și*

dense. La fel de bun și portretul doamnei Grigorescu. Își păstrează obsesiile, observând asemănări între *Ulysse* și *Matei Iliescu*. Consemnează critic, obiectiv și cu părtinitoare mândrie națională, un fapt extraordinar, cu valoare socio-literaro-monografică inestimabilă pentru noi, cei de astăzi: *M-am văzut astăzi, la mine, cu trei tineri eminenți prozatori, Gh. Crăciun, Gh. Iova și Mircea Nedelciu, autorul de curând apărutei* Aventuri într-o curte interioară*. Gh. Iova și Gh. Crăciun au publicat doar o dată, în Vatra, iar ultimul, pe care îl cunosc prin pictorul Horia Bernea, mi-a dat să citesc mai de mult dactilograma unei cărți aflate acum în lectură la editură. Ei textuează, operație care înseamnă până la urmă anexarea scrisului de cel care scrie și a celui care scrie de scris, ori a interiorului de exterior și a exteriorului de interior.* (pag. 157) Prelungire a acestei stări de grație, într-un intermezzo care aduce gânduri din 1979, Radu Petrescu notează și debutul său timișorean, datorat, evident, marii profesoare, jurnaliste și doamne a literaturii bănățene, Adriana Babeți: *Între timp, nicio veste despre roman. ...Zilele trecute mi s-a publicat, în nr. 25 al Orizontului timișorean, un scurt fragment din el, parvenit la redacție prin gentilețea doamnei Adriana B. – care sosește astăzi după-amiază în București... Întâlnire seara, la mine, cu dânsa și cu Mircea Horia*. Mica lume a celor mari. Indispozițiile vin, totuși, și sunt cu atât mai devastatoare, cu cât prevestesc un orizont negru, pentru soarta aceleiași literaturi române, pe care preocuparea sufletească a maestrului nu a părăsit-o niciodată: M.S. îmi telefonează. ″Domnule, nu te-am văzut decât de două ori anul acesta... G.C. ține cursuri...Ciroză...″ *Nu înțeleg nimic. Pot înțelege că G.C. are ciroză?* (p. 248) Deși metafora jocului continuă, prin Ruxandra - *Nu vreau miere goală. Dar cum? Plină*, teama zilei de mâine se menține.

Pastelul literar, numitor comun deja, se păstrează ca amprentă sufletească necodificată și anul următor. Simbolistica anumitor culori de odinioară se transformă în instrument descriptiv direct, iar asemănarea cu un posibil tablou pictat imediat, dintr-o răsuflare a inspirației momentului reveriei contemplative, este evidentă: *Marea, violet aproape albă sub cerul aproape alb, este la stânga sub noi, la mare adâncime, și se umflă ca un voal, fără altă consistență, divin imaterială. La dreapta noastră, soarele și-a pierdut toate razele și, portocală vie, foarte moale, dispare încet sub orizontul care se ridică până ce spatele lui aplecat încetează cu desăvârșire să se mai vadă.* (pag. 353) Umbrele acestea colorate ale unei posibile incertitudini existențiale, de bun simț pentru oricine, cu atât mai mult pentru un intelectual posesor al unui propriu și mult prea individualizat sistem filosofic neîmpărtășit oficial prin vreo lucrare, pot fi prelung prevestitoare de moarte, dacă ea nu ar fi învinsă cu superioritatea omului inteligent, profund, cinstit în munca sa, așadar, sigur pe el. Radu Petrescu nu are nicio datorie la nimeni pe lumea aceasta, dar îi este profund îndatorat menirii sale: *Moartea nu mă sperie. Sunt chipuri de a o obține fără prea multă suferință. Pot părăsi însă cărțile mele? Iată ce stă între mine și ea.* Pregătirea formativ-intelectuală urmează invariabil pașii lecturii, dar se confundă mult mai repede cu spiritul critic intrinsec și independent constituit, tocmai grație acestui atât de vechi și de benefic demers. În plus, nu mai știi cât pastel și câtă poezie negrăită poate să ascundă un suflet chinuit de scriitor. Cât mai este experiment în viața sa, cât adevăr, compromis cu lumea exterioară, împăcare cu erosul țintuit sau cu ceea ce deliberat își refuză, spre a nu strica ansamblul atât de bine legat și dăruit de Dumnezeu. Sensuri și sensuri.

De aici și până la acea ironie hâtră radupetresciană nu mai e decât un pas. Inefabilă metaforă. Tur-retur, să ne echilibrăm cu dragostea pentru copii și pentru aproapele. Spiritul disident uimește din nou, maestrul amintind cu amărăciune lipsa hranei pentru cei mici, pentru că aceasta nu mai era de găsit – ″ nu mai mănâncă ouă de o sptămână″, de pildă. Este și motivul pentru care Iorguțu promite să facă rost de mai mulți bani, când va fi mare, cumpărându-și un camion, spre a-și lua jucării și mâncare. Una dintre cele mai frumoase notații ne redezvăluie sentimentalismul incurabil și duioșia nespusă a tatălui: *Amândoi mă privesc din hol, prin ușa pe care din când în când o deschide ea, și e ca și când doi îngeri*

s-ar uita, prietenoşi, la mine. (pag. 264) Altminteri, o scenă, la care scriitorul pare să țină extrem de mult, vorbește de la sine despre lumina incandescent caldă din casa sufletului frumos al familiei Petrescu, despre fericirea trăită de copii, dincolo de toate lipsurile regimului, alături de părinții lor: *Iorguțu și Ruxandra freacă oglinzile cu brânză de vaci și Ruxandra îl freacă pe Iorguțu cu brânză pe spate, pe bluză. Trebuie să fiu sever, deşi spectacolul mă azvârle într-al nouălea cer...* (pag. 296) În prima zi a lui 1963, maestrul se străduia să-și alunge sentimentul că anul a început rău, dar nu se va fi înșelat, de vreme ce fusese mai tot timpul bolnav și nu reușise să finalizeze romanul. Tipurile de intermezzo din 1979 ne confirmă dureri abdominale puternice, plecări urgente la spital, în noapte, fără vreo finalitate fericită – trei ani mai târziu îl vom pierde pentru totdeauna. Grație acestui artificiu compozițional, aflăm de aprecierea sa pentru nume mari, oameni pe care i-a întâlnit ori pe care, pur și simplu, i-a admirat sincer: Tia Șerbănescu (al cărei roman *Mai multe inele* îi amintește de Blaga), Gheorghe Iova (căruia i se adresa cu apelativul *domn*, ca o recunoaștere a prețuirii sale, deşi era mai tânăr, și pe care îl apreciază pentru că îi încredințează manuscrisele, înaintea publicării lor) pictorii Horia Bernea și foarte celebrul astăzi Ion Grigorescu (cel care, din vizită în vizită, i-a devenit ginere), Sorin Mărculescu, Mircea Horia Simionescu (despre care aflăm că a terminat *Breviarul* în 19 noiembrie) sau Emil Brumaru. Fascinantă plecarea la Londra, cel puțin pentru închiderea cercului obsesiei de-o viață, James Joyce: *în fața gării Victoria, noaptea, sosind la Folkestone, unde un timp, a locuit Joyce*...

Bibliografie

Mircea Bențea, *Radu Petrescu-Farmecul discret al autoreflexivității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Alexandru George, *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, Editura Cartea Românească, 1986.

SENTIMENTAL SCORE IN AUREL GURGHIANU`S POETRY

Szabó Zsolt, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Thoughtful temperament, balanced, slightly nostalgic, loving harmonies and peaceful agitation, slow like the waters of Mureş river crossing his homeland, Aurel Gurghianu`s poetry is appropriate and regarded as related with the style and structure cultivated by the collaborators of the Steaua journal where he worked a long time as deputy editor. The sentimental score used by Gurghianu in his poems is a variate one, he has feelings of love when he speaks about family; his homeland, Iclănzel from Mureş county is also evoked nostalgically, and in some poems we can read as well about the image of the perfect woman, in Aurel Gurghianu`s view. In conclusion, this paper represents a radiography of the main sentimental scores used by Aurel Gurghianu during his literary career, especially in his poems.

Keywords: score, nostalgically, love, image, sentimental.

Debutul lui Aurel Gurghianu, în volum, se realizează odată cu publicarea plachetei de versuri intitulată *Drumuri* (1954). Au mai urmat 13 volume de proză și poezie, care au fost publicate antum, iar alte patru volume postum. Titlurile creațiilor literare adunate în volum, publicate în timpul vieții scriitorului sunt:*Zilele care cântă, 1957, Liniștea creației, 1962, Biografii sentimentale, 1965, Strada vântului, 1968 ,Ascult strada, 1969, Poarta cu săgeți, 1972, Temperatura cuvintelor, 1972, Curenții de seară, 1976, Terasa și alte confesiuni, 1978, Orele și umbra, 1980, Carnet, 1981, Numărați caii amurgului, 1982, Diagnosticul străzii, 1985.* Volumele postume au fost publicate la inițiativa soției scriitorului, Cornelia Gurghianu, care ne-a mărturisit faptul că Aurel Gurghianu poate nu a fost promovat la adevărata sa valoare, dar această promovare poate a lăsat-o posterității; dumneaei a început acest drum, prin publicarea a patru volume scrise de soțul domniei sale. Aceste volume sunt: *Anotimpurile cetății, 1988, Călărețul din somn, antologie, 1991, Strofe prin timp, 1991, Mistuitoarele ruguri, 2000.* Cel din urmă volum publicat în 2000 a fost îngrijit în mod special de d-na Gurghianu, aceasta primind un ajutor important din partea Uniunii Scriitorilor din București, loc în care s-a produs și lansarea ultimului volum scris de Aurel Gurghianu.

Temperament reflexiv, echilibrat, uşor nostalgic, care iubeşte armoniile şi „agitaţia paşnică"[1], molcom ca apele Mureşului ce-i străbat ţinutul natal, Aurel Gurghianu scrie o poezie corespunzătoare, înrudită, ca structură, ca aceea cultivată şi de alţi colaboratori apropiaţi ai revistei *Steaua*. Ca şi ei, nu e un poet al elanurilor dionisiace[2], al atitudinilor agitate, vulcanice chiar. Aurel Gurghianu e însă mai sentimentalist decât A.E. Baconsky sau A. Rău, mai imagist decât Victor Felea, cu un registru de preocupări şi impresii mai tradiţional decât oricare din confinii săi[3]. Ispitele egolatre îi sunt străine, dorinţa de a compune alegorii, de a lua în dezbatere lirică idei morale sau de a ieşi de pe meridianul propriu, ca să îmbrăţişeze cu mişcări hieratice, timp şi spaţiu, căutând răspunsuri noi, tulburătoare, la

[1] Aurel Martin, *Poeţi contemporani*, Editura pentru literatură, 1967, pag.154
[2] idem
[3] idem

întrebări vechi şi foarte vechi, de când e lumea, dar veşnic actuale, nu-l încearcă decât foarte rar şi am putea spune prin accident. Reacţionează, în schimb, firesc la evenimentele de ordin biografic. O amintire, o călătorie, o anumită situaţie inedită sau analogă uneia cunoscute anterior, îi declanşează emoţia. Deseori, această emoţie este rezultatul unui flash-back în memoria involuntară a scriitorului care transformă gândurile sale într-un mini-univers specific liricii lui Aurel Gurghianu. Evocarea unei întâmplări petrecute într-o anumită etapă a vieţii sale, a unui episod sau a unei împrejurări de acelaşi ordin, capătă un reazim în momentul aşternerii acelor gânduri pe hârtie. Stârnită, emoţia se reîntoarce asupra elementelor ce au provocat-o, tinzând să le valorifice semnificaţia. După ce și-a pulverizat sonoritatea anterioară, care era expresie a unei trasfigurări în diafan a existenței, dintr-un exces de pudoare, poezia lui Gurghianu și-a impus curajul sincerității dar nu ca pe o simplă disciplină sau terapeutică sufletească, ci ca pe o încercare de a proba posibilitățile și virtuțile limbajului ca instrument poetic.Fiind sincer cu sine,cu depozitele ascunse ale lumii sale interioare,poetul era, în același timp,sincer cu întreaga lume și mai ales cu șansa exprimării ei prin cuvânt

Nu putem spune că poeţii contemporani oferă viitorului lor exeget atâta material documentar cât oferă Gurghianu *Biografiilor sentimentale*. Acestea, ca şi în volumele anterioare, cuprind referiri exacte la natura temperamentală a scriitorului, la trecutul lui şi al familiei sale, la relaţiile lui prezente, la călătoriile sale prin diferite colţuri ale ţării sau călătorii în străinătate. Din ultima plachetă, cititorul află, astfel, că poetul s-a născut „într-un sat transilvan” (*Comuniune)*, că are părul „înainte de timp”, că în vara eliberării patriei era proaspăt recrut, colindând „pridvoarele ţării” (*Retrospecţie în August*), că „încă tânăr a fost învăţător în sat, purtând „haine ţărăneşti ciudate” care ar sta bine azi într-un muzeu al familiei (*Acolo*), că mama îi seamănă la chip şi poartă broboadă neagră încă din vremea tinereţii (*Restituire*), că tatăl la patruzeci de ani a fost în prima conflagraţie mondială „cătana împăratului”, avea părul aidoma feciorului său mai mic, mâini de aur „învăţate cu pligul şi cu coasa”, şi-i plăcea să închine căni de pământ pline cu vin (*Evocare*), că cele trei surori au preluat în casă sarcinile ce-i reveneau „primului născut în linie bărbătească şi apoi s-au risipit, creându-şi fiecare „căminul şi propriul univers” (*Trei*), că fratele mai mic perpetuează prin timp „sufletul duios al părinţilor” (*Fratelui*), că unul dintre nepoţi poartă acelaşi nume ca poetul (*Urmaşul*), că un unchi, comandant de navă, a căzut undeva pe Dunăre, „câmd vasele româneşti întoarseră prora spre apus” (*Pe o terasă înaltă la mare*), că o făptură „din altă spiţă şi de pe alte meleaguri”, o Laura, ivită mai târziu „pe altă rostire-n spirală” e prezentă neîncetat în gândurile lui (*Celei prezente*), că, în fine a vizitat hidrocentralele de pe Argeş şi de pe Bistriţa, a văzut podul ce uneşte tărmul românesc de cel bulgar, a admirat frumuseţea mării şi, în fiecare vară, trăieşte „sentimentul neuitatelor plaiuri natale. Luate în sine, putem înţelege aceste date informative pe care ni le oferă Aurel Gurghianu şi totodată putem deduce faptul că familia a însemnat enorm pentru poet, însemna totul, conform celor mărturisite de soţia scriitorului.

Încercarea lui Aurel Gurghianu de a transforma faptul biografic în materie lirică, generatoare de emoţii cu adevărat pătrunzătoare o mai întâlnim şi la alţi poeţi precum George Coşbuc în *Mama* sau la Octavian Goga în *Bătrânii, Apostolul* sau *Dăscăliţa.* În cazul poeţilor enumeraţi aceştia reuşesc să nu scrie nişte biografii mai mult sau mai puţin sentimentale, ci adevărate autobiografii, în care sunt însumate o suită de sentimente profunde, o mişcare psihologică, un adevăr moral, o realitate temperamentală. De exemplu, Coşbuc, evocându-şi mama, o surprinde într-o stare menită a sugera drama aşteptării („Şi George nu mai vine!...”) şi, simultan în ceea ce-l privea, drama omului înstrăinat. Privite din acest unghi, „biografiile” lui Gurghianu au tendinţa de mărginire la înregistrarea unor detalii exterioare, cronologice, să sublinieze din când în când câteva trăsături caracteriologice, să descrie, să afirme existenţa dintre poet şi familia sa, fără a răscoli în straturile adânci ale conştiinţei, ale sentimentelor clar definitorii pentru fiecare membru din familia sa.

Un poem precum *Celei prezente* se detaşează în contextul „biografiilor" prin dramatismul împrejurărilor prezentate care întovărăşeşte aproape fiecare vers, prin capacitatea de interiorizare şi de transfigurare:*Visam ca ai mei să-ţi arunce înainte boabe de grâu/ după vechi obiceiuri. S-auzi în urma ta,/ admirativ, vocile fetelor: „frumoasă mai e!"/ Oricum, zadarnic nu e nimic./ Tu eşti prezentă în cuvintele mele,/ În nuanţe fine ale gîndului,/ în gelozie şi-n insomnii,/ în nerăbdarea întoarcerii cînd părăsesc oraşul,/ în aşteptarea orelor cînd mă vei întreba/ despre cele văzute, pe unde am umblat,/ despre oboseală sau scris/ şi ştiu că niciodată nu-ţi voi putea ascunde nimic/ cînd o umbră de nour îmi va trece pe chip.*

Lecturând aceste versuri, cititorul este martor la o confesiune a poetului în ceea ce priveşte muza lui creatoare şi dorinţa sa de afirmare. Este o expresie a unei trăiri de o adâncă sinceritate prin care Gurghianu ne certifică încă o dată aplicaţia sa ne spre poezia de notaţie seacă, prozaică, nu spre comentariul retoric, ci spre lirica izvorâtă din arderi interioare, mărturisind la modul confesiv aspiraţii, nostalgii sau chiar setea de realizare. E greu să spui, în materie de dragoste, ceva ce nimeni nu a mai spus, să concurezi cu tradiţii sau clişee demult întipărite în memoria cititorului, dar Aurel Gurghianu reuşeşte să înalţe iubirii imnuri de netăgăduită delicateţe[4]:*Toată noaptea voi asculta frunzele rătăcind,/ Întrebîndu-le cine sînt,/ Întrebîndu-le de unde au venit./ Aşa, odată, într-un august şi tu,/ Fără să cunoşti semnele, te-ai ivit cu ploaia de vară./ Treceai prin stropii rari fără să ştii/ Că văzîndu-te, cineva şi-a schimbat sufletul de pînă-atunci./ într-o singură clipă. (Oră de noapte) Cu fiece clipă te-ai smuls. Si durerea/ Cu cearcăne viorii ţi-a umbrit zîmbetul ochilor./ O inimă-ai fost, din care sîngele fuge/ Şi iarăşi se-ntoarce speriat. (Intimitate) Aici, într-o grădină a Capitalei,/ duse de vînt – solemnele foi./Se pare că pururi li-e dat să se-aşeze/ numai pe unul din noi./ Şi măsur distanţele/ asemenea timpului/ între viaţă şi moarte. (Distanţă)*

Adrian Marino, observa în *Contimporanul* că Aurel Gurghianu este un suflet cast, incapabil de pasiuni violente, un nesenzual chiar. În peisajul liricii erotice de la acea vreme, Gurghianu aduce o notă de elevată puritate şi suavitate scoţând dragostea din zonele manifestărilor ei telurice. Observăm chiar o asemănare cu lirica erotică a lui Şt.O.Iosif, dar modalităţile de expresie ale poetului Gurghianu sunt altele.

Pentru a concretiza inefabilul, poetul apelează la resursele fanteziei, poate mai mult decât în alte locuri. E ceea ce face cu succes şi în piesele care alcătuiesc ciclul *Explozia timpului*. De data aceasta, sentimentele sunt generate de contemplarea peisajului, de întrunirea noilor raporturi apărute între om şi natură, în condiţiile socialismului. Materialul este organizat în jurul unei idei cardinale, ea însăşi bogată în semnificaţii. În acest ciclu, dialogul se poartă cu apele ţării, cu munţii, cu hidrocentralele: *Ceaţa pătrunde prin pietre, ceaţa te fură/ Şi-ai merge, şi-ai merge prin neştiutul ei,/ Cu vaga senzaţie că eşti pe alte tărîmuri...* (*Ceaţa*). Născut şi crescut într-o zonă predominant muntoasă-deluroasă a satului Iclănzel, Aurel Gurghianu evocă frumuseţile naturii într-o manieră fabuloasă, accentuată de muzicalitatea versurilor sugerată cu ajutorul chitarelor, viorilor sau violoncelelor fabricate din lemnul acelor păduri:

Ghitare, violoncele, viori...şi mai câte:/ Duh al pădurilor închis într-o cutie cu rezonanţă.../ Ce lin îmi plimb degetele pe lemnul vrăjit!/ Ascultă. La noapte prin pădurile Reghinului/ Vor cânta arborii-nalţi/ Atinşi de razele lunii ca de-un arcuş. (Sinteza pădurilor)
Din punctul de vedere al organizării interne, poezia lui Aurel Gurghian cea anterioară volumelor *Poarta cu săgeți și Temperatura cuvintelor,* pornea de la un principiu muzical-simfonic,un nucleu inițial de melodicitate asociindu-și elemente asemenea ori consonante: rezultatul era o incantație verbală,in metru clasic sau nu,ridicată întocmai unui ecou diafan, de pe solul susținător al unui lirism colorat dupa caz de afect sau meditație și care ar păstra in

[4] ibidem

limitele unei anumite ținute o prestanță interioară pe care forul subiectiv era atent să o respecte. Privind lucrurile din perspectiva momentului actual, se pare că s-ar putea vorbi despre o anumită convenție lirică în poezia lui mai veche;uzând de posibilitățile oferite de cuvinte o anumită convenabilitate a lirismului,niciodată pogorât in zone de infern niciodată lipsit de ceea ce s-ar putea numi o costumație acceptabilă pentru iesirea în lume,deși erau destule semne că la subsolul proceselor afective,de sensibilitate și conștiintă, ale eului poetic, ar zăcea ascuns un univers de umbre.S-ar fi putut specula,pe această direcție tematică,ceea ce critica noastră n-a făcut,totuși,în jurul proceselor interne care raportează și determină,unul printr-altul, cele două teritorii, cel de lumină,țesut muzical al versului scris, cel de umbră,tăinuit din pudoare,poate, al simțirii.S-ar fi putut găsi,in acest caz sursa poeticii lui Aurel Gurghianu în actul convertirii la convenabilă frumusețe a unui depozit dramatic întunecat,iar atunci,aspectul uneori comun al versului său ar fi aflat justificare în ceea ce ar fi putut părea adevărata mișcare poetică, nescrisă în cuvânt, dar detectabilă în procesul alchimic al poeziei,în convertirea dramei în frumos diafan și pur. Poetica lui ar fi presupus deci un exces de pudoare sau,și mai bine,o pudoare cu virtuți transfiguratoare.

Ultimele două volume, apărute, unul la editura Eminescu (*Poarta cu săgeți),* celălalt la editura Dacia (*Temperatura cuvintelor),* cu tot decalajul apreciabil dintre ele, pun piatră de hotar unei cotituri decisive în poezia lui Aurel Gurghianu. Cea dintai impresie de lectură a celui dintîi volum amintit găsește deschise porțile spre subterane;universul cu semnul minus al suferinței și proceselor obscure, ne înconjoară: tema mai veche,a înaintării în vârstă, cunoaște acum modulații grave până la terifiant,iar din vers se ridică,brutală în sinceritatea-i bărbătească,așteptarea rece înspăimântată a morții: "*Unde voi merge eu \ va veni si vremea cu mine \ purtându-mă pe roți de "floarea soarelui"\ca vara stinsă\ având pe ochi o dulce gîngăveală\din glasul bocitoarelor \de-acută milă"* ;la fel, modulată pe registre grave , de fapt, reluată în ipostaze de contratemă,poezia nu mai presupune procesul diafanizării sentimentelor,și atitudinilor, ci deschiderea lucidă a unui rece ochi asupra înțelesului de suferință al dragostei:„*Clipa rupe zilnic din mine \câte-o celulă\ pe care nu ți-o mai pot dărui*``.În rest, versul, contorsionat după profilul unui zbucium interior,abundă în solilocvii,viziuni de coșmar,exerciții pe portativul grotescului și al umorului negru.Pentru acest capitol din poezia lui Gurghianu motto-ul cel mai potrivit ar fi următoarele versuri: *”e o nopate a duhurilor\ care mă caută..."*Cea mai notabilă realizare, *Cai cu panașele negre,* desen oniric înfiorat de nu-știu-ce semeție interioară a eului liric care-și găsește, într-o astfel de imagine orgolioasă, corespondent și punct de sprijin: *„ Au trecut azi-noapte peste\ Siutghiol\ cai cu panașele negre \ca niște heruvimi\ ai adâncurilor\lovind valurile cu potcoave-de-argint.\Duceau bărbați înecați\ de pe plajele lumii\ și multe star-uri\ cu gâturi de lebădă\și cu manteluri ușoare\(Trecea și-o dragoste foarte veche \ de-a mea\risipindu-și semințele in aer\ ca o păstaie prea coaptă.)Caii,\caii cu panașele negre!\Infuzia sângelui meu\îi trecea dincolo,\cu marea lor greutate,\ petrecându-i, cu lacrimi în ochi,\în transcendent!"*

Ce s-a petrecut,de fapt,cu poetica lui Aurel Gurghianu? Același volum din care am citit până acum ne arată nu numai schimbarea de decor pentru un act dramatic și sumbru, dar mai ales o privire a lucrurilor (înțelese fiind, sub acest cuvânt, marile teme poetice precum istoria, moartea sau dragostea, deci lumea întreagă)dintr-o perspectivă de profunzime subconstientică nocturnă. Expresia foarte fericită, prin care noua ipostază a eului liric,se definește,ca somnambul al istoriei, ne indică nu o îndepărtare de real,de contingen ci o privire a lui din interior,o scormonire a dimensiunilor și tărâmurilor ascunse. Conștiința istoriei,sentimentul participării,al consubstanțialității cu un destin colectiv rămâne;noua perspectivă chiar îl ascute, investindu-l cu mai largi posibilități de cuprindere în înțelesuri: *”Oasele de mult măcinate\ își sting lent\ fosforescența lor ultimă-n mine". Sau grandioasa imaginede coșmar uriaș și grotesc:" De oboseală,\ brațul legat îi atârnă greu\ca o reptilă umflată\pe care șade veacul si plânge".* Rezultatul final, pe care tocmai poezia finală a

volumului îl gravează,este un transfer intim şi profund de înţelesuri între spaţiul subiectiv şi zarea înaltă a destinului umanităţii,o trăire a acestuia prin suferinţă,ca treaptă de maximă altitudine a participării;poetica însăşi are izvorul în suferinţă: *Mă dor picioarele\ şi totuşi alerg prin sunete magice"... Şi,in continuare, prin firească elansare a înţelesurilor :"mă dot braţele\şi totuşi îngenunchez şi cuprind\ un lemn vechi\pe care e scrisă\învierea morţilor din satul umil.\Mă doare sufletul \de multă lumină.\de-aceea mă-nchin obscurelor drumuri\prin care-am venit prin ploaia de mai\ cărăuş sau poate păstor\ de la Munţii Gurghiulu'*.Iar întorcându-se la problema principiului poetic,unitar, asupra căreia întrebam mai sus,această subconştientizare a sentimentului istoriei este sincronică unei noi metodologii a cuvântului poetic:o căutare a destinului de taină a cuvântului:"Mântuit de cuvinte,\nu le mai caut sensul," „*Ca augurii mereu ispitit \să consult măruntaiele păsărilor... / Curge peste ochiul meu/ o ţărână/ din împărăţia/ lui Ba-o-ba!" Poezia nu mai este simplă comunicare ,ci, în primul rând,întrebare: Care-i relaţia?"* Conştiinţa ruperii, a disjuncţiei,între sensul comunicant şi cel interogativ, cu însemnat depozit de necunoscut,al cuvântului şi,implicit,al poeziei,este atât de acută,încât dictează spaima unei explozii interne:"Copacul roşcat\sângeră\ şi mă umple de frunze\ şi ghindă,\acoperindu-mi mâna\ în care ţin textele sfinte",,O vulpe se furisează\ să-mi pună foc"*Disjuncţie).*

Avem impresia că volumul apărut la editura *Eminescu*nu conţine semne care să indice continuarea procesului de prefaceriinterne ale artei poetice;fiind crescută tocmai din materia întrebărilor,ipotezelor şi soluţiilor succesive în jurul acestei teme ca şi din reminiscenţe ale mai vechii poezii a lui Gurghianu,cărţii îi lipseşte unitatea de atmosferă şi tonalitate pe care *Temperatura cuvintelor* o dezvăluie cu gest categoric. Căci acest al doilea volum se înscrie pe traiectoria unei ferme decizii: titlul însuşi ne-o sugerează cuvintele fiind utilizate intr-o stare generală,egală,aceea a unei febre interne,poetul fiind deci decis pentru utilizarea cuantamului lor de combustie. Lectura consemnează autoritatea totală a unei noi scriituri; comparativ cu poezia dinainte de *Poarta cu săgeţi,* risipirea mirajului melodic difuz si sunetul clar,decis, nu al cuvântului-înţeles, ci, dacă putem fi atenţi la deosebire,al cuvântului -realitate şi al cuvântului-întrebare. Versul lui Gurghianu, scurt şi sincopat,dinamic până la nervozitate, transcrie acum o melodie rece si tăcănitoare,sunet de clape stelare pe pavajul cerului îngheţat. Este evident că, pentru noua lui înfăţişare,au contribuit în bună măsură nu neapărat influenţele,cât exemplul şi îndemnullimbajului poetic modern. Sinteza personală s-a realizat însă,dar ea nu poate fi probată prin exerciţiu statistic,ci doar prin mărturia impresiei generale de lectură. A noastră aceasta e.[5]

Dar, iată-ne, la capătul unui adevărat proces evolutiv ,în spirală. După ce a ajuns să fie mulţumit de rezultatul examenului sever la care a supus cuvântul, deci după ce a admis calitatea nemijlocită sau mai puţin mijlocită a relaţiei lui cu obiectul ca şi pe cea necesară a restului, de înţeles nedezlegat,al acestuia,a fost, din nou, în situaţia să-l utilizeze. Să aibă cuvintele, cu temperatura mai exact şi mai profund luată, la dispoziţia creativităţii poetice. Poezia lui Gurghianu nu-şi trădează mişcarea primă, oroginară, aceea de a poetiza lumea prin muzicalitate. Ocolul prin tărâmul de dincolo s-a facut nu petru a se realiza, în final, o poezie de pulsaţie existenţială, ci pentru a se recolta material proaspăt si inedit pentru aceeaşi înclinaţie de a crea melodii prin cuvânt.Versul nu şi-a câştigat un alt statut filozofic ori existenţial, ci, prin sondarea unor zone critice încărcate de dramatism, o nouă partitură muzicală.

[5] Mircea Tomuş, *Istorie literară şi poezie,* Editura Facla, Timişoara, 1974, pag.194

BIBLIOGRAFIE

Aurel, Gurghianu, "*Ascult strada"*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969

Aurel, Gurghianu, "*Temperatura cuvintelor*", Editura Dacia, Cluj- Napoca 1972

Aurel, Gurghianu, "*Curenții de seară",* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976

Aurel, Gurghianu, "*Drumuri*", Editura De Stat Pentru Literatura Şi Arta, Bucureşti 1954

Aurel, Gurghianu, "*Zilele care cântă*", Editura Tineretului, Bucureşti, 1957

Aurel, Gurghianu, "*Liniștea creației",* Editura pentru literatura, Bucureşti, 1962

Aurel, Gurghianu, "*Biografii sentimentale*", Editura Tineretului, Bucureşti, 1965

Aurel, Martin, *Poeţi contemporani*, Editura pentru literatură, 1967

Mircea, Tomuş, „*Istorie literară şi poezie",* Editura Facla, Timişoara, 1974

Victor, Felea, *Poezie şi critică*, Cluj-Napoca: Dacia, 1971

THE DISCOURSE OF DEFIANCE

Veronica Zaharagiu, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The Romanian Post-Avangarde developed between two clusters, the Surrealist circle and the group of poets grouped around the short-lived "Albatros". The magazine and the group itself did not impose a certain type of discourse, but it encouraged freedom of expression, novelty, originality, authenticity and, moreover, the insurgence, in a charming disarray of lack of any rules. The insurgent discourse brings all these different poetical sensibilities together and, thus, creates a star: Geo Dumitrescu, the group's defiant and impudent leader, whose poetry would create a true poetical school, inherited by Marin Sorescu and most of the Romanian Postmodern poets.

Keywords: discourse, irony, insurgence, defiance, anti-poetry.

Geo Dumitrescu face parte din „generaţia pierdută" ori, cu alt nume, „generaţia războiului", alături de Constant Tonegaru, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru, sau, altfel spus, grupul de la „Albatros". Impunându-se ca lider al grupului. În 1941 (la 10 martie), Geo Dumintrescu scoate, împreună cu un grup de amici (Dinu Pillat, Al. Cerna-Rădulescu, Tib. Tretinescu, Marin Sârbulescu, printre alţii), revista „Albatros", suprimată după doar 7 numere. Poezia contestatară promovată aici vizează două aspecte: pe de o parte, ea exprimă oroarea faţă de război, pe de alta, neagă vechile tehnici poetice.

Caracteristică tuturor le va fi însă percepţia directă a unei realităţi demitizate, înţelese polemic, în contradicţie cu tendinţa eroizantă, patriotardă a poeziei acelor vremuri. Procesul de refocalizare a realităţii este extins şi asupra subiectului liric, eroul principal în poezia lui Geo Dumitrescu sau Ion Caraion. De altfel, „lirica poeţilor de la *Albatros* mizează pe dominanta subiectivă"[1]. Total diferită va apărea şi perspectiva discursivă, unde poetul explorează tărâmuri noi ale lirismului, căutând temele considerate nepoetice şi cuvintele impure, ignobile ale limbajului cotidian. Geo Dumitrescu şi generaţia războiului nu se mulţumesc să facă poezie, ci suspectează însuşi modul în care aceasta e creată, precum şi fundamentele ei. Bănuită de filistinism, de capitulare şi afiliere la burghezie – în înţelesul dat de Baudelaire şi simboliști -, poezia va suferi asaltul revoltei tinerilor poeţi: teme, formule, stiluri vor fi toate dinamitate.

Faptul că această modernitate zbuciumată se regăseşte în poezia generaţiei pierdute motivează o alipire a acesteia la avangardismul definit de Nicolae Manolescu. Această apropiere este posibilă cu atât mai mult cu cât singura adevărată intoleranţă a acestui tip de avangardă este academismul, arta instituţionalizată, împotriva căreia luptă şi gruparea de la „Albatros". De asemenea, eliberarea formelor subiectivităţii este mai mult decât evidentă în poezia liderului de generaţie Geo Dumitrescu, precum şi varietatea registrelor stilistice. În sprijinul acestei înrudiri vine şi componenta etică a avangardismului lui Manolescu, ce se extinde nu numai asupra literaturii în genere şi asupra poeziei în speţă, ci asupra întregii realităţi. „Substanţa poeziei lui Geo Dumitrescu este una etică, va scrie Manolescu, dar în mai

[1] Coord. Gheorghe Crăciun, *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, Editura Cartier, Chişinău, 2004, p. 733

mare măsură, şi socială, filosofică”.[2] Geo Dumitrescu resimte acut realitatea „scoasă din încheieturi”. Ironia va acţiona de multe ori ca un scut menit să apere sensibilitatea febrilă a unui sentimental deghizat într-un teribilist nonconformist, ce suferă privind la spectacolul lumesc „greşit” din juru-i. Poezia va deveni astfel o încercare de îndreptare a lui. Mimând indiferenţa, poetul va atinge problemele cele mai acute, încercând să scuture amorţeala, inerţia ce împiedicau bunul mers al lucrurilor.

Avangardiştii pe linia descendenţei baudelairiene sunt poeţii culturii citadine, „primii heralzi ai vieţii moderne”[3]. Aici poate fi depistată o diferenţă între avangardismul istoric şi cel al grupării de la „Albatros”. Cel din urmă cultivă biografismul şi realismul, primul, o realitate pigmentată exotic cu un simţ al spectacolului şi senzaţionalului. „Sensul în care realul va fi descoperit în poezia noastră din ultimul deceniu [deceniul 9, *n.n.*] nu va fi cel de la Tzara şi Bogza, ci cel de la Geo Dumitrescu”[4]. O altă diferenţă între poezia lui Geo Dumitrescu şi avangarda istorică este mai clara implicare politică a poetului. „Valorile - negate ori afirmate - erau rareori direct politice în avangarda interbelică; erau, mult mai des, morale şi sociale. Iar faţă de poezia de după a sa, aceea a lui Geo Dumitrescu are în mult mai mare măsură spiritul furios, negator, al avangardei istorice. De aceea spuneam că n-o putem situa nici în modernitate, nici în postmodernitate, ci mai degrabă, în trecerea de la una la alta”[5]. La fel va privi şi Mircea Cărtărescu această generaţie pierdută, găsind în poezia ei semne de postmodernism şi încercarea, în acelaşi timp, a liricii româneşti de a rămâne sincronă cu lirica occidentală[6].

Oarecum în continuarea tradiţiei avangardiste, Geo Dumitrescu vine, împreună cu un D. Stelaru sau un Constant Tonegaru, într-o a doua avangardă să se răfuiască, plin de avânt, cu literatura „trecută”, fadă, cu „poezia ce moare de prea poezie”[7], întărind deja o formată tradiţie a frondei şi a noutăţii[8]. Gh. Grigurcu vorbea, astfel, de un avangardism cronic, manifestat ca „dispoziţie difuză de a «epata», de a fi «împotriva curentului», un sentiment al înnoirii”,[9]. Din acest punct de vedere, contaminat de cronicizarea frondei, poetului i-ar fi mai potrivită formula de „avangardism popular”, scrie Gh. Grigurcu, calchiată după suprarealismul popular, eticheta atribuită lui Jacques Prévert. Specifică i-ar fi o vulgarizare a unei experienţe a avangardei, diluată şi asociată unei bonomii cursive, unei comunicabilităţi sporite şi chiar unei tendenţiozităţi la limita jurnalismului, manifestat începând cu *Aventuri lirice*[10].

Atacată deja de prima avangardă, poezia – în formele ei tradiţionalizate, închistate, deformate la nivel de formule goale de sensibilitate sau viziune poetică – va fi din nou luată cu asalt de generaţia '40. Gradul de realism, de autenticitate al expresiei lirice se va evalua acum, scrie Ion Pop, în funcţie de vitalitatea sau de uzura limbajelor moştenite, având ca rezultat o nouă infuzie de realitate, dar şi „o mostră de antipoezie”[11].

Cea mai evidentă trăsătură a poeziei va fi fronda, ca şi dorinţa de discreditare în prima plachetă de versuri, *Aritmetică*, şi în antologicul *Libertatea de a trage cu puşca*. Unghiul de percepţie, oricum generos la Geo Dumitrescu, va fi conjugat cu o sensibilitate ulcerată. Scufundată în concret, poezia trebuia să uite atât de abstracţiuni, cât şi de literaturizările excesive cu care ea şi celelalte genuri copleşeau realul. În acest sens vorbeşte şi Petru Poantă

[2] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literartură, Bucureşti, 1968, p.123
[3] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 166
[4] *Ibidem.*, p. 232
[5] Nicolae Manolescu, *Despre poezie, ed.cit.*, p. 228
[6] Cf. Mircea Cărtărescu, *op.cit.*
[7] Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, *Poezia ce vrem să o facem*, apud Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, p. 195
[8] Cf. Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 36
[9] Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 47
[10] *Ibidem*, p. 48
[11] Ştefan Aug. Doinaş, *Poeţi români. Incursiuni în lirica românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999, p. 380

despre o resurecţie dublă, artistică şi socială. Poezia şi literatura în general nu sunt separate de viaţă la Geo Dumitrescu şi nu au voie să se ascundă în turnuri de fildeş. Dimpotrivă, arta trebuie să facă parte activă din viaţă şi să însoţească mersul firesc al evenimentelor. Tocmai de-aici vine speranţa, ca şi nevoia de certitudini, că, odată schimbată poezia, va putea urma firesc şi-o schimbare a realităţii. Din această funcţie existenţială pe care trebuie să o aibă poezia la Geo Dumitrescu a ajuns Nicolae Manolescu la o negare a ironiei ca principiu fondator şi marcă individuală a poetului: s-a confundat „spiritul său sarcastic şi vehement cu acela ironic şi îngăduitor al moderniştilor”[12]. Mai mult, criticul continuă, distanţându-l pe Geo Dumitrescu de modalităţile umorist-democratice ale lui Adrian Maniu, Ion Vinea sau G. Topârceanu[13], pentru că „e lipsit de toleranţa glumeaţă a celorlalţi autori numiţi de Grigurcu, toţi mai mult sau mai puţin nişte hedonişti şi nişte esteţi, gata să se amuze de orice, mandarini ai gratuităţii ludice. Din contră, ceea ce sare numaidecât în ochi la Geo Dumitrescu este lipsa umorului. El este un pătimaş, un «fanatic», din speţa cărora se aleg marii dogmatici, un sarcastic necruţător (nicidecum un ironic detaşat), chiar dacă stăpânit, un polemist”[14]. Tipic i-ar fi lui Geo Dumitrescu, aşadar, sarcasmul şi nu ironia, însă Manolescu vorbeşte, cu toate acestea, despre poezii antifrazice, ca *Libertatea de a trage cu puşca* sau *Scrisoare nouă*, or antifraza e marca cea mai transparentă şi evidentă a ironiei.

Ironia nu e şi nici nu poate fi la Geo Dumitrescu doar o figură retorică de emfază, de îmbogăţire şi împodobire a discursului, şi înclinăm să credem că în acest sens îi neagă criticul ironia lui Geo Dumitrescu (ca, de altfel, şi lui Marin Sorescu, a cărui figură distinctivă n-ar fi ironia, ci distanţarea). Ironia nu se rezumă însă la un şir strălucit şi ludic de emfaze gratuite şi poate avea ţinte dintre cele mai serioase, dictând o strategie a insurgenţei şi având, necruţătoare, rol demascator şi satiric. Ironia poate fi mai mult decât jucăria unui adolescent rebel, devenind şi armă şi strategie demnă de un lumpen al literaturii. Dacă sarcasmul neagă totul, neîndurător, biciuind şi descalificându-şi subiectul, ironia e mai şireată şi mai constructivă: pe de o parte, ea neagă, discredintând şi zeflemisind, dar plasând în locul discursului promovat un altul, pe dos sau doar diferit, îl promovează, indirect, pe aceasta. Negaţia ei nu e niciodată totală şi nici efectul de vacuum al materiei asupra căreia se aplică nu e complet, pentru că ironia aşază cu necesitate un alt sens în locul celui negat. Chiar atunci când va satiriza şi va lovi fără milă, fie din dorinţa de a corecta, fie de a sancţiona, ea va oferi şi alternativa. Aceasta e plus-valoarea ei şi avantajul pe care îl are asupra sarcasmului. Or, la Geo Dumitrescu nu se găseşte o negaţie pură, nici când e vorba de o retorică a negaţiei, ca în poezia începuturilor. Cu *Aventuri lirice*, *Nevoia de cercuri* şi *Jurnal de campanie*, dimensiunea direct afirmativă va deveni tot mai evidentă, ironia se va calma şi se va îmblânzi, păstrându-şi însă o prezenţă constantă, fie de mediere a unei sensibilităţi şi-a unui patos care nu se mai ascund după deget, fie de discreditare a unor stări de lucruri sau mentalităţi închistate.

Lucian Raicu recunoştea în Geo Dumitrescu un „spirit demitizant prin vocaţie, plictisit de mitologie, înclinat să-i arate faţa grotescă”[15]. În poezia *Aventură în cer*, o sursă de ironie este pentru el cerul, spaţiu predilect al evaziunii lirice. Înaintea specialistului în tablouri cu lupa sa demistificantă din poezia lui Marin Sorescu, Geo Dumitrescu va privi cerul printr-o lunetă crudă, ce nu lasă loc de iluzii. Nimic din ceea ce oamenii îşi închipuie despre cer nu este adevărat. Demitizarea nu e numai crudă, ci ajunge până la grotesc. Prin intermediul lunetei, eul liric pătrunde în intimitatea cerului, fapt nepermis până acum nici unui muritor. Şi, după cum se va vedea, indecenţa şi actul său de curaj îşi vor cere preţul.

[12] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*., Editura „Aula”, Braşov, 2002, p. 51
[13] De care îl apropiase, însă, Gh. Grigurcu
[14] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*., ed.cit., p. 51
[15] Lucian Raicu, *Structuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 187

Stelele, dormind „burghez şi dezumflate”, sunt „rotunde, buhăite şi murdare/ şi nici una din ele, nu se mişcă”. Deşi „adevărata” lor imagine loveşte dur în convingerile comune, nimic nu se compară cu atacul furibund împotriva astrului selenar. Apuse sunt vremurile în care luna putea fi numită „regină a nopţii”. Luneta scoate la iveală nici mai mult, nici mai puţin decât un „bordel selenar”. Ba mai mult, pentru ca imaginea cuminte, chiar rece şi virginală să-i fie total compromisă, poetul va fi şi martor al concupiscenţei „bătrânei libidinoase”: „un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex-/ dedesubt, luna se mai vedea doar o felie/ peste ochii muritorului perplex”. Cu siguranţă că nimeni nu şi-ar fi putut închpui că asemenea măscări se produc în îndepăratul cosmos, dar lista lui Geo Dumitrescu continuă. După ce discreditează corpurile cereşti „comune" - stelele, luna, soarele -, poetul îşi îndreaptă luneta fermecată spre depărtări, unde îl zăreşte pe „Saturn-Logodnicul, şezând pe oiştea Carului Mare”, cum „îşi medicamenta organele, cu indecenţă”. Din nou surprinde atitudinea lumească, prea umană în biologicul ei, la un corp ceresc. Antropomorfizarea are aici accentuate intenţii de degradare, pentru că presupun macularea cu uman a unei lumi de dincolo, a unui tărâm metafizic dacă nu prin spiritualitate, cel puţin prin îndepărtarea fizică de lumea preomenescului şi-a tarelor sale.

Ca şi cum dinamitarea cerului fizic n-ar fi fost de ajuns, poetul îşi îndreaptă, nemilos şi neobosit, luneta spre religie, spre cerul-rai. Rezultatul e deja previzibil: un nou mit va cădea: „Într-un colţ, departe de bordelul selenar,/ Satan şi Cel-de-sus mestecau argumente într-o teatrală divergenţă”. Deşi joacă inocenţa şi stupefacţia („n-aş fi putut să-mi închipui vreodată/ că ce-am văzut există în realitate!...”, „n-aş fi crezut că există în realitate/ ceea ce priveam acum cu stupoare”), împreună cu o atitudine respectuoasă sugerată de eufemismul „Cel-de-sus”, Geo Dumitrescu procedează meticulos şi calculat la o dărâmare a marilor mituri. Nicolae Manolescu vede în acesta un „lumpen al literaturii, care se simte frustrat şi se răzbună (...). Nu atât contra locurilor comune protestează aici poetul, cât contra duhului care-i animă pe burghezii bogaţi şi liberi să contemple frumuseţile lumii”[16]. Încă o dată, burghezia e înţeleasă în primul rând ca atitudine filistină, autosuficientă în limitarea ei spirituală.

„Grotescul a fost, în acei ani, singura figură posibilă a tragicului la tinerii poeţi bucureşteni”[17]. Şocul e însă acolo atât de mare, încât însuşi eul liric pare desfiinţat de luneta demistificatoare: „am fugit râzând ca un nebun”. Nu e numai o demascare a motivelor şi formulelor literare în *Aventură în cer*, ci o breşă spre o realitate „ieşită din încheieturi”. Spre aceasta indică poetul şi pe aceasta ar dori s-o dinamiteze. Semnificativ e faptul că luneta se preschimbă la finalul poemului în „fantastica (...) ţeavă de tun". Zguduind literatura, Geo Dumitrescu speră să zgâlţâie din temelii şi realitatea.

Acelaşi râs sarcastic, grotesc, într-o fragilă şi nesigură echilibristică între raţiune şi nebunie se întâlneşte şi în *Psihoză*. Surescitarea e tradusă într-o idee fixă şi absurdă: nasturele ascuns în pumnul interlocutorului îi conţine sufletul („Uite, am aicea sufletul meu (arăta pumnul) (...) În pumn avea un nasture obişnuit”), solicitând, emiţând şi primind acelaşi hohot plin de nebunie, ce se propagă irezistibil („- Nu râzi, prietene? – mi-a hohotit în nas./ Şi-am râs, prosteşte, fără voia mea”, „- Sunt un om mort, prietene, nu râzi?/ un om naiv şi mort...”, „M-am uitat la nasture, la versul stupid,/ şi-am râs, prosteşte, fără voia mea”). Sinuciderea e scurtă, mecanică aproape: „A desfăcut pistolul din batistă, ca dintr-o poleială,/ l-a dus la frunte, s-a uitat la nasture şi a tras...”. Gesturile celor doi sunt maşinale, comunicarea are loc doar prin reacţii mai degrabă nearticulate, râsul alienat cheamă un râs prostesc, ieşit, aşadar, din sfera raţiunii, nemotivat. Vocea e aproape abolită, privirile fiind mute („fără glas”), iar gestul extrem nu întâmpină nicio rezistenţă.

[16] Nicolae Manolescu, „România literară”, nr. 33, 17 aug. 1989
[17] Monica Lovinescu, „Unde scurte”, *Limite*, Paris, 1978 apud Geo Dumitrescu, *op. cit.*, p. 285

Spleen-ul, plictiseala, oboseala, conştiinţa mediocrităţii sau a zădărniciei sunt toate implicate în conturarea unui „peisaj sufletesc năruit cu intenţie”[18]. Nu există autentic aici, ci programatic, pare a sugera criticul literar. Postura poetului romantic, singularizat prin misiunea sa soteriologică, e întoarsă pe dos, în răspăr însă, aşa cum se întâmplă în *Rânduri pentru un eventual deces,* unde poetul imaginat e ameninţat de o ieşire din scenă încă înainte de a-şi prelua rolul de oficiant al misterelor poetice. Nimic nobil n-a rămas din figura mitică a poetului, doar văicărerile ridicole şi autopersiflante ale unui băietan ce-şi plânge destinul neîmplinit de bărbat fatal şi de poet aproape neştiut, aflat la început de drum, cu planuri şi ambiţii planetare însă. În acelaşi studiu, Gh. Grigurcu vede şi plângerea bacoviană transformată în produs „secund”, în atelierul unui meşteşugar incredul, aşa cum se întâmplă în poemul *Literatură*. Incredulitatea se referă însă mai degrabă la posibilităţile unui anumit tip de poezie şi la o realitate conturbată de absurdul războiului. Căutările poetului se îndreaptă spre alte zone de materie primă a poeziei („sunt atâtea lucruri din care poţi să faci o poezie!”) şi preferă o altă cheie poetică, una mai frustă şi mai i-mediată, a limbajului comun. Criticul literar consideră că singurele momente „pure” ale acestei poezii „se ivesc sub forma unor «halucinaţii» (inocenţe ale imundului)”, ca în poeziile *Tabu* sau *Insomnie*. Poeme surori, ambele se nasc pe fondul unei singurătăţi incomode şi neliniştitoare. În *Insomnie*, e singurătatea eului poet, ce se luptă cu „creionul şi gândul, inerte. Foaia e totuşi albă”. În *Tabu*, e eul posibil îndrăgostit, pentru care tăcerea şi plictiseala sunt atât de concrete, încât capătă materialitate şi sunt numărate ca prezenţe: „Suntem trei – cu tăcerea!... (...) O muscă (plictiseala?) se plimbă pe tavan –”. Sentimenul neliniştitor vine, pe rând, de la singurătatea insomniacă a eului: „Dacă aş agita – inexplicabil – foaia,/ fâşâitul hârtiei ar indica o prezenţă,/ întunericul ar putea să devie alb şi sonor.../ (Dar numai gândul ăsta e semn de demenţă!)”, de la distorsiunea puţinelor date ale realităţii nocturne („Pereţii pier irezistibil în infinit.”) şi de la impresia inconfundabilă a repetitivităţii („Nu e prima dată când singurătatea mi se pare un imens aisberg...”).

Dincolo, în *Tabu*, singurătatea e mai degrabă a insului comun, rămas fără pereche şi răspuns („Te-a întrebat de ce-ai râs (acum un an!”), prins iremediabil într-o lentoare nocturnă, cu percepţia încordată şi acutizată („Uite, melcul tăcerii înaintează...”). Tonul e meditativ, atins de blazare şi zădărnicie („Nimic mai inexistent decât un suflet!.../ Dar când o să pot atinge cu mâna un gând/ din cireada care-mi defilează în rând/ în cadenţatul visului răsuflet?...”). Impresia e de aceeaşi repetitivitate, de timp reiterat („am mai văzut undeva noaptea asta trează...” – final de primă strofă, „*am mai văzut undeva noaptea asta trează!...*” – final de ultimă strofă), ambiguitatea rămând însă între autenticitatea sentimentelor eului poetic şi referinţe de biografie lirică sau intertextuală, cu posibile trimiteri la literaturizarea trăirii. Nu există însă angoasă la Geo Dumitrescu. Misterul e perceput acut, dar transformat în metafore imunde, însă nu cu necesitate şi ale imundului. Acesta apare mai degrabă acolo unde poetul înfruntă realitatea mitică, cu soarele ce „umblă în pielea goală” şi cosmosul imaginat în *Aventură în cer*, iar imaginile vor fi mai degrabă groteşti. Monotonie este şi la Geo Dumitrescu, prin aceleaşi întrebări şi speranţe pe care le mijeşte poezia sa, de căutare a certitudinii, a valorilor eticii personale, civice şi artistice, pe care le-ar vrea regăsite şi în etica socială a contemporanilor săi, dar nu e niciodată vaietul nesfârşit al poeziei bacoviene, spre exemplu, care îşi poartă şi-şi plânge dramatismul neîntrerupt, într-un destin inexorabil, asumat până la capăt. Poetul e aici un revoltat şi-un neliniştit, care caută febril, dar şi oarecum voalat, dorindu-şi un scut de apărare a rolului de blazat frondeur cu care se prezintă în societate. Mai târziu, identitatea i se va fixa în militantul neobosit, care va înlocui poziţia singulară şi însigurată a insurgentului orgolios, cu aceea a unei solidarităţi generoase şi

[18] Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei,* ed.cit., p. 8

înflăcărate, iar noile aventuri lirice vor fi traduse într-un vers amplu, curgător şi impetuos în limbuţia lui muntenească.

Mai aproape de un simţ al absurdului va fi poetul în poemele care au ca subiect direct războiul. Acolo ia cunoştinţă de o realitate golită de sens, de un prezent ce nu poate fi integrat în logica normală a cauzalităţii, a principiilor fireşti ce guvernează şi aranjează percepţia realului, pentru că nu există categorii pentru această realitate belică şi belicoasă.

O ironie mai dură va apărea în *Jurnal de campanie,* unde absurdul va fi generat tot de război şi exprimat în limbajul agramat al colonelului, figură aproape expresionistă prin dorinţa de a-l face simbol negativ şi ridicol. Poemul începe prin sugestia unui peisaj grotesc, pustiit de noua condiţie a omenirii, incompatibil cu inefabilul naturii: „Pleacă, fluture, du-te, niciodată/ nu ieşim din război" sau al artei: „nu mai citesc, nu mai scriu". Starea eului e parcă de permanentă veghe, de perpetuă pregătire pentru război, devenită condiţie firească, gesturile obişnuite sunt toate suspendate, iar acţiunile sunt reduse la mecanica fără sens presupusă de război („dorm şi eu îmbrăcat, mereu, cu raniţa-n spare,/ dorm pe mine, dedesubtul meu, îngropat/ în cartuşele trase,/ în cartuşele lumii, măi frate...", „lampa n-o mai sting, n-o mai aprind"). Adresarea e directă, iar fraternitatea invocată la modul ironic de un amar „măi frate...". Culmea absurdului se atinge prin strigătele ridicole şi inepte ale colonelului, jalnice ordine contradictorii şi de-o retorică ilogică şi găunoasă: „Vă ordon,/ treceţi gârla, treceţi gârla albastră!", „- Dar însă totuşi! Răcni colonelul -/ suntem oameni! Nu vă lăsaţi! Vă ordon,/ treceţi gârla, trecţi gârla amară -/ oameni suntem, vă ordon tuturor, fără excepţie", „Trăiască Alfa şi Omega, Cubitus şi Radius,/ şi celelalte constelaţii surori! Vă ordon:/ nu vă lăsaţi! Vă ordon: nu vă lăsaţi/ barbă, ori lăsaţi-vă barbă, vă ordon:/ faceţi cum vreţi!...". Cartuşele goale vor îngropa, încet, lumea şi pe colonel odată cu ele, „în malul ce urca mereu, văzând cu ochii,/ în malul de cartuşe trase,/ fumegânde, fierbinţi,/ cartuşele lumii, măi frate...". Sarcasmul mizează pe o redundanţă ce transformă comunicarea în zgomot, în simple răcnete, deturnând-o uneori în persiflare prin ordinele absurde şi transformând libertatea de acţiune în obligaţie, la fel de belicoasă şi ea. Ironice expresii uzuale subliniază grotescul războiului, „oameni suntem" invocă şi colonelul, „măi frate" va exclama şi eul liric. Comunicarea frizează cotele nebuniei, prin cântecul de lume nocturn şi „în neştire, pierdut, deşuchiat", antagonic şi sfâşietor până la distrugerea posibilităţii de comunicare: „«o, draaaaga mea, iubiiita mea,/ o, viiiisuriiileee meelee» sau: «Eulampia/ singură s-a stins...", până când eul liric va ajunge să repete, maşinal, ordinele aberante ale colonelului, luându-i locul, într-un trist şi aberant rol: „«vă ordon, treceţi gârla, treceţi gârla amară,/ prin toate cartuşele lumii, măi frate!...»".

În legendara *Libertate de a trage cu puşca*, absurdul îşi găseşte o exprimare sarcastică şi aproape antilirică. Poezia, tipărită iniţial cu titlul *Luna de la Trebizonda*, în „Kalende", nr. 3, martie 1943, e generată de marea conflagraţie care marcase atât de multe sensibilităţi artistice. Poemul nu vizează un conflict anume; ajunge să spui „război" că să înţelegi „absurd". Imaginile de la început sunt de altfel îndeajuns de grăitoare: „în groapa neagră", oamenii, „prietenii mei înarmaţi", adică tot atâtea virtuale morminte, stau de vorbă pe întuneric, „murdari, slabi şi patetici ca în Shakespeare". Trimiterea livrescă nu e aici literaturizare a vieţii, ci dimpotrivă, materializare a tragicului şi dramaticului din artă. Nădăjduind „un atac peste noapte", oamenii nu mai reacţionează ritualic la răsăritul lunii „fără cască, de undeva din bezna ghimpată": „n-au căzut cu feţele la pământ". Vremurile de trăire autentică, de comuniune primordială cu o Epocă de Aur au apus odată cu „belicizarea" naturii. Războiul ucide nu numai inocenţa omului, ci şi pe a naturii. Dezabuzaţi, oamenii „au prins ţigările discutând despre libertatea de a trage cu puşca/ rezemaţi comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt". Nimic nu e surprinzător, nu mai există mirare în

faţa lumii, pentru că nu mai există o ordine firească şi pentru că iluziile lor au fost ucise de libertatea totală.

Printre ei se regăseşte şi poetul care ,,nu e tânărul de 20 şi câţiva ani, câţi avea autorul scriind aceste versuri, ci veteranul istoriei beliciste a umanităţii, simbol al condiţiei ei bezmetice”[19]. Autoironizându-se, poetul ţinteşte atât în realitatea iraţională a conflictului, cât şi în literatura eroizantă şi patriotardă, ce încerca să motiveze ceva în afara firii; la asediul Trebizondei, ,,ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz şi crud", la Waterloo, el se regăseşte ,,rostandizând pe pragul unui veac,/ viteaz şi inutil şi graseiat la culme". După povestea măcelurilor trecute, înălţate eroic în vorbe sforăitoare şi rupte de realitate în literatura cazonă, oamenii se întorc tot în ,,groapa neagră”. Pentru a sugera că nimic nu s-a schimbat, că lumea nu şi-a revenit încă din stupiditatea totală a războiului, poetul jură ironic pe ce are mai sfânt - ,,pistolul cu douăzeci şi patru de gloanţe”- că parcă luna însăşi e ,,aceeaşi/ cu care am participat la asediul Trebizondei".

Şi Geo Dumitrescu va adopta libertatea de a trage cu puşca şi va trage mult, la modul liric însă, în poezie, deoarece pentru a demasca realitatea, trebuia să demaşte întâi literatura.

Confruntarea cu absurdul pe care îl descoperă sub forma unei realităţi fără de sens, aceea a războiului, şi uneori, chiar a unei literaturi fără sens valoric, îl aduce rareori pe Geo Dumitrescu faţă în faţă cu nihilismul. Din contră chiar, atitudinea sa e anti-nihilistă, căci poetul crede în valori şi ştie că ele pot reapărea, în viaţă ca şi în literatură. Postura dezabuzată a plachetelor de început poate fi apropiată de a aceea a unui nihilism de tip revoluţionar, ce incită fervent la schimbare, ce vrea să mişte din temelii lumea şi poezia, dar revolta sa e una ce îşi simte cât se poate de reale şansele de reuşită. Geo Dumitrescu e un poet care are încredere, atât în oameni şi-n poezie, cât şi în şansa lor de a realiza o schimbare, iar demersul său devine tot mai persuasiv cu fiecare nouă formulă poetică încercată. Poezia revoltată a începuturilor va deveni o poezie socială, cu o „ideologie” sinceră pe care poetul o va împărtăşi prin poezia nu atât din convingeri politice, ci estetice, ca sentiment poetic al lumii. Lumea lirică a lui Geo Dumitrescu nu e, ce-i drept, străină de unele accente ideologice politice, dar poezia sa nu e tezistă şi nici instrument al propagandei politice. Ea e „ideologia” poetică sinceră a poetului, modul său de construi lumea şi de a o reda apoi la modul liric.

Nihilismul său de la începuturi nu e, astfel, decât un mijloc de respingere a non-valorilor şi de triere, apoi, a valorilor, demers realizat la umbra unei ironii teribiliste sau muşcătoare la început, devenită apoi tot mai transparentă în acţiunea sa afirmativă, până când poetul va ajunge chiar să-şi mărturisească strategia de auto-apărare, prin metaforizarea lui Degringo, urmată apoi de confesiunea iremediabil solidară: ,,Căci câinele Degringo/ se află acum, credincios, nedespărţit,/ lângă uşa mea,/ poate chiar undeva în mine.../ Fireşte,/ aş fi putut să nu vă spun acest lucru/ de pe acum,/ şi să vă silesc să-l ţineţi minte/ până când vă va fi, poate, de folos -/ dar voi ştiţi,/ de multă vreme ştiţi că nu mă pricep să mint/ şi din această pricină n-am să pot scrie niciodată/ pe poarta inimii mele:/«nu intraţi, câine rău!»” (*Câinele de lângă pod*). Dar nihilism autentic nu se va regăsi la Geo Dumitrescu, poet ce crede sincer în valori, în poezie, în oameni, în schimbare şi care va rămâne neclintit în credinţa sa, devenind tot mai înflăcărat şi mai locvace în misiunea sa de *poeta vates*. Pus în faţa absurdului războiului, va încerca să-l anihileze prin solidaritate şi să-l prevină prin propovăduirea poetică a unor alte valori, vădind, astfel, o încredere nezdruncinată în poezie.

Bibliografie

Dumitrescu, Geo, *Aventuri lirice*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963

[19] Vl. Streinu, *Poezie şi poeţi români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 430

Dumitrescu, Geo, *Jurnal de campanie,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974

Dumitrescu, Geo, *Africa de sub frunte,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978

Dumitrescu, Geo, *Nevoia de cercuri. Libertatea de a trage cu puşca*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Dumitrescu, Geo, Poezii, ediţie completă şi definitivă, Prefaţă de Eugen Simion, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2000

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

Crăciun, Gheorghe, Coord., *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, Editura Cartier, Chişinău, 2004

Doinaş, Ştefan Aug., *Poeţi români. Incursiuni în lirica românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1999

Grigurcu, Gh., *Teritoriu liric*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972

Grigurcu, Gh., *Existenţa poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literartură, Bucureşti, 1968

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987

Manolescu, Nicolae, „România literară", nr. 33, 17 aug. 1989

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I. *Poezia*., Editura „Aula", Braşov, 2002

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006

Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973

Streinu, Vladimir. *Poezie şi poeţi români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

RELIGIOUS POETRY IN THE INTER-WAR CALENDARS

Antonina Silvia Frandeş Andone, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the pages of inter-war religious calendars one could find, besides the acknowledged columns, a rich lyrical variety of religious inspiration. Along with other contents of these publications, the aim of poetry was to make the Christian readers more sensitive, to drow them near faith through affectionate, full of grace lines, which raised the spirit, taking it closer to God.

The selected poets of this study, Zorica Laţcu Teodosia, Florea Mureşan and Vasile Militaru, are among the confessing saints of communist prisons, real practitioners of Christian religion, whose work was intensely promoted through Christian publications as calendars, but which was later forbidden, forgotten or ignored by the literary criticism.

Besides their doubtless literary value, the religious poems written by these poets influenced the moral-religious profile of orthodox believers and raised from the desire of serving the people as"a fair guide on all virtues' ways"

Keywords : inter-war period, religious poetry, orthodox calendars, moral profile, Christian religion

Calendarele şi almanahurile au ocupat în istoria scrisului românesc un loc important, fiind cărţile care în mod periodic – la începutul fiecărui an – pătrundeau în masele mari cititoare.Varietatea conţinuturilor suplinea lipsa cărţilor din cele mai multe case ale sătenilor. Pe lângă rubricile consacrate, destinate vieţii practice, cotidiene (tarife poştale, previziuni meteorologice, lista târgurilor, reclame pentru diferite produse şi firme), calendarele acordau un spaţiu generos "Părţii literare". Poezii, legende, strigături populare, poveşti, povestiri moralizatoare, ghicitori, cuvinte înţelepte alcătuiesc tabloul literar al calendarelor, adunate de redactori pentru a veni în întâmpinarea mai multor categorii de cititori – cultivaţi ori abia desluşind slovele.

Calendarele religioase cu precădere aduceau în faţa cititorilor o bogată paletă lirică de inspiraţie religioasă. Rostul poeziei era acela de a sensibiliza cititorii creştini, de a-i apropia de credinţă prin versuri calde, pline de har, care înălţau spiritul, îl duceau mai aproape de Dumnezeu.

Dintre cei ale căror creaţii au fost publicate în calendare îi amintim pe Zorica Laţcu Teodosia, Florea Mureșanu și Vasile Militaru.

Zorica Laţcu

Zorica a început să scrie încă din perioada adolescenţei, iar din 1941 ajunge să publice la revista „Gândirea", întâi poezii inspirate din mitologia greacă şi mai târziu cu tematică creştină, pline de vibraţie mistică.

Deşi apare printre colaboratorii revistei „Gândirea", paginile dedicate ei de către critica literară interbelică şi postbelică sunt modeste, iar lirica sa este analizată superficial.

Motivele par a fi mai mult de ordin politic şi ideologic decât valoric.Cu toate acestea Zorica Laţcu a fost considerată o poetă minoră.

Deşi pusă într-un con de umbră de critici, poezia Zoricăi Laţcu este primită cu admiraţie şi preţuire de către reprezentanţii Bisericii ortodoxe, fapt dovedit de publicarea creaţiilor sale în calendarele emise de episcopiile ortodoxe, de cea din Cluj în special.

„Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anul 1947" publică două din poeziile sale „Pâne" şi „Spovedanie" în paginile sale, care vor apărea anul următor în volumul „Osana Luminii".

Poemul „Pâne" aparţine volumului "Osana Luminii" care devine metafora centrală a textelor, menită să pătrundă misterul, taina rugăciunii, relevându-se permanent în văpaia focului Iubirii faţă de Cel ce este Iubire.Taina cea mare a Euharistiei, împărtăşirea cu Pâinea şi Vinul cele mântuitoare, devin simboluri ale Poeziei. Simbolurile nu sunt în sens propriu, ci taine ale lumii creştine îndumnezeite, ce se cer descoperite şi implicit trăite.Şi nu o trăire oarecare, ci o trăire mistică, care presupune ardere lăuntrică, eliberatoare.

Versurile transpun poetic întruparea Mântuitorului prin Fecioara Maria a cărei castitate este plastic exprimată în sintagma :„Maică nenuntită". Compararea rodului divin matern cu rodirea pământului prin forţele naturii nu face altceva decât să aducă în lumină Harul lui Dumnezeu ca dătător de viaţă.

Jertfa lui Iisus are pe de o parte sensul bobului de grâu care, pentru a aduce roade însutite, trebuie mai întâi să putrezească.Aceasta este, în primul rând, roada verticală, ce se aduce pentru desăvârşirea personală a omului ce se sacrifică. De aici vine sfinţirea şi îndumnezeirea omului.Dar, pe de altă parte, această jertfă, pe lângă desăvârşirea personală mai aduce roadă orizontală, căci grăuntele de grâu odată putrezit şi apoi crescut,îşi multiplică boabele . [1]

O altă modalitate de interpretare îşi are originile în credinţele populare: „După credinţa ţăranilor noştri din unele regiuni, dacă te uiţi mai aproape la boabele de grâu bagi de seamă că pe fiecare boabă de grâu e înfăţişată faţa lui Hristos."[2]

Ovidiu Papadima în cartea sa „O viziune românească a lumii" arată rolul grâului în spiritualitatea românească şi mentalitatea plugarului român : „grâul e şi el o fiinţă care îşi are sufletul ei şi chiar conştiinţa că vine cu jertfa ei în lumea de legi a universului." Analog, Hristos, prin asumarea jertfei devine izvor de viaţă pentru întreaga omenire: „Şi-ai hărăzit fiinţa Ta zdrobită,/ Acelor mulţi, cari veşnic flămânzesc."

Omenirea, în aşteptarea venirii unui Mântuitor, şi-a hrănit spiritul cu nădejdea vieţii veşnice, a mai rătăcit calea, dar a căutat în permanenţă semne divine călăuzitoare:

„Smeriţi, cu slabe mâini nesăţioase.
În ruga lor din veci te-au aşteptat,
Cerşind mereu fărâme luminoase".

Adresarea devine vie, autentică, simbolizând aceeaşi Taină mare a Euharistiei :

„Cu sânge şi cu lacrimi frământat,
În focul dragostei Te-ai copt, Hristoase,
Şi spre viaţa veşnică Te-ai dat."

O altă poezie pe care o regăsim în calendare este poezia "Spovedanie". Trăirea în mediul mănăstiresc dezvoltă o poetică adânc ancorată în viaţa duhovnicească. Păcatul este o

[1] Arhimandritul Paulin Lecca, *Adevăr şi Pace*, Tratat teologic,Editura Bizantină, 2003, pp.222-223
[2] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în vol. „Opere, 9, Trilogia culturii", Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 194

realitate metafizică, spirituală, legată de omul lăuntric. Spovedania prilejuieşte convorbirea cu Dumnezeu căci adresarea e directă, smerită, dar familiară. „Doamne, dintr-a inimii prisacă/Dorurile-n roi spre tine pleacă.”

Dumnezeu a înscris în fiinţa credinciosului prin însuşi actul creaţiei o aspiraţie firească spre comuniunea cu El şi cu semenii şi de aceea Maica Teodosia îşi exprimă nevoia intrinsecă de a-i mărturisi Domnului „dorurile”, ofurile, gândurile deşarte care îi întină sufletul, şi nu-i permit să se împărtăşească de harul lui Dumnezeu. Sufletul (inima) metaforizat devine „prisacă” din care gândurile - „albine” pornesc într-un urcuş duhovnicesc anevoios spre cer. Opţiunile poetei au substanţă mai degrabă teologică decât lirică căci Mântuitorul însuşi spune: „Din inimă ies gândurile rele.”(Matei 15,19). Legătura harică fiind ruptă, drumul este presărat cu ispite şi căutări deşarte, fapt conştientizat prin exprimarea îndoielii: „Lungă-i calea foarte, pân’ la Tine./Cum s-o afle bietele-mi albine?” Sufletul acoperit de patimi se simte dezorientat, nu mai ştie calea spre Dumnezeu şi nici nu are suficientă credinţă că o va găsi.

Vanităţile, deşertăciunile, amăgirile acestei lumi iau chip de „ieburi înflorite” şi ademenesc sufletul spre „popasuri”- amânări ale întâlnirii cu Dumnezeu. În peregrinările lui prin lume, sufletul omenesc, neghidat de harul credinţei, cade pradă lucrurilor vremelnice, preocupărilor mărunte, adună şi bune şi rele şi, deşi în aparenţă pare pe o cale bună, roadele spirituale sunt infime:” Fac popas în ierburi înflorite,/Spornic sug dulceaţă din ispite/”.Nespovedirea păcatelor atrage săvârşirea altor păcate şi-n această situaţie calea către Adevăr este de negăsit:

„Şi să bea din floare dacă-ncearcă,

Aripa de pulbere şi-o-ncarcă.

Din măceşi, din crini, din mătrăgună,

Mirul florilor în stupi l-adună.

Mustul dulce-luminos le-mbată.

Au uitat spre Tine drumul, Tată.”

Şi totuşi ontologic, fiinţial, omul îl recunoaşte pe Dumnezeu ca părinte căci i se adresează „Tată”.Cu puterile câte au mai rămas după ce a păcătuit, încercă să-i slujească lui Dumnezeu:

“Doamne, dintr-a inimii prisacă

Dorurile ceară or să-ţi facă

Şi din ceară Ţi-oi aprinde Ţie

Mâne, la vecernie, făclie.”

Cercetările recente au adus la lumină argumente în plus care dovedesc faptul că opera poetei merită să fie restituită lumii literare şi iubitorilor de poezie religioasă. Maria-Daniela Pănăzan realizează în eseul ei monografic prima sinteză amplă asupra poeziei Zoricăi Laţcu, după cum menţionează prof.univ. dr. Ion Buzaşi în prefaţa cărţii sale. De asemenea, Puiu Ioniţă la rândul său rezervă un capitol din volumul său ”poetei Zorica Laţcu intitulat : “Premise ale unei mistici feminine – Teodosia (Zorica) Laţcu”, ca semn al recunoaşterii valorii sale literare.Cristina Nemeş în teza sa de doctorat „Gândirea: poezia mistico-religioasă,” îi dedică o analiză intitulată “Poeta Zorica Laţcu Teodosia sau Sacrul Încarcerat” sublinind necesitatea scoaterii din uitare a unei poete mistice valoroase.

Selectarea poeziilor Zoricăi Laţcu pentru a fi publicate în calendare nu este întâmplătoare. Claritatea şi simplitatea “harului ei versificator”[3] de o frumuseţe clasică,

[3] Aspazia Oţel Petrescu, In Memoriam Spice, Editura Elisavaros, Bucureşti, 2003,p.128

desăvârşită, potenţează şi mai mult misterul şi profunzimea gândului. Toate aceste calităţi îi recomandă poeziile ca pe nişte comori spirituale pe care sătenii erau invitaţi să le descopere în calendarele religioase.Astfel, după cum spunea şi Maria-Daniela Pănăzan[4], poezia ei şi-a împlinit menirea: a îndumnezeit lumea, l-a adus pe Dumnezeu în sufletul credincioşilor şi i-a învăţat cum să-L vadă şi să-L iubească.

Florea Mureşan

Prezenţa creaţiilor literare ale protopopului Florea Mureşan în publicaţiile Episcopiei Ortodoxe de la Cluj este urmarea firească a bogatei sale activităţi literare, publicistice, culturale în general.

Protopopul dr. Florea Mureşan a trăit vremurile care au cerut jertfe Bisericii Ortodoxe. A fost unul dintre "spiritele luminate ale Clujului de odinioară. Slujitor de primă mână, dascăl iscusit, predicator avântat, misionar neobosit, omul acela masiv, cu un suflet gingaş adăpostit într-o statură puternică, era şi un purtător de cultură umanistă în cel mai cuprinzător sens al cuvântului; în biblioteca sa personală puteau fi văzute nu numai cele vreo zece volume din opera Sfântului Ioan Hrisostom, într-o ediţie de limbă franceză, dar şi operele marilor clasici ai literaturii naţionale şi universale".[5]

A colaborat la revistele "Renaşterea", „Viaţa ilustrată" de la Eparhia Clujului, „Tribuna Ardealului", în anii de ocupaţie (1940 - 1945), unde a fost redactor cultural. De asemenea a fost membru în Societatea Scriitorilor din România, filiala Cluj şi în colectivul Catedrei de Filosofie de la Universitatea „Victor Babeş" Cluj.

Protopopul Florea Mureşan l-a sprijinit pe Victor Papilian şi cenaclul său literar, punând la dispoziţie casa parohială din str. Bisericii Ortodoxe nr. 10, unde locuia. La şedinţele cenaclului participau personalităţi ale elitei culturale clujene: Lucian Blaga, Victor Papilian, Valeriu Anania, Ion Luca, Zorica Laţcu, Valentin Raus, Ionel Bolboacă, I. Cârja-Făgădaru, Victor Ilieşiu, Iosif Maienţan, C. Munteanu şi alţii.

Valeriu Anania, participant la şedinţele cenaclului din locuinţa protopopului prof. dr. Florea Mureşan, îi prezintă acestuia portretul astfel: "Om aşezat, blajin şi harnic, foarte iscusit şi cult", apoi activitatea: "îşi puse numele pe o frumoasă ediţie a Cazaniei lui Varlaam, dar treburile parohiei, multe şi conştiincios împlinite, îi descurajau proiecte viitoare, de editor, pe care şi le-ar fi văzut dat în jurul unor pietre de temelie ale vechii noastre culturi".[6]

Prin alcătuirea sa sufletească, Florea Mureşan s-a remarcat ca un preot şi profesor cu mare vocaţie. Cu nelimitată credinţă şi jertfelnicie a slujit Biserica, potrivindu-şi viaţa după învăţătura Sf. Evanghelii, ţinând cu sfinţenie la rânduielile Bisericii strămoşeşti.

Acest lucru transpare şi din alcătuirile sale versificate. Le numim astfel întrucât poeziile sale par mai degrabă interpretări ale părintelui la pericopele evanghelice. De aici şi denumirea "Tâlcuiri creştineşti" sub care sunt reunite versurile sale:

"Dumnezeu creind pe om, i-a dat două mâini şi-o gură

Tu, dacă vrei să fi om, ia şi de-acì 'nvăţătură:

Nici odată să nu mânci, mai mult decât ai lucrat –

Sau să lucrezi totdeauna, mai mult decât ai mâncat.

Vorba e ca o săgeată

[4] Maria Daniela Pănăzan, Poezia religioasă românească.Eseu monografic, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2006, pp.153-154.
[5] Bartolomeu Anania, *Cuvânt înainte, Grai şi suflet românesc*, Editura Arhidiecezana, 1997, p. 23.
[6] Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1995, p. 133.

De-o arunci nu mai revine.

Să nu fie otrăvită

Când o-arunci – ia seama bine”

Din perspectiva „simplităţii“ vedem preocuparea de a transmite lectorului esenţa respectivului pasaj, prin valorificarea maximă a pasajelor biblice şi printr-o cât mai redusă contribuţie prin cuvinte proprii. Poetul devine astfel un îndrumător care îi ajută pe fraţii săi întru credinţă să ajungă la sensurile cuvintelor Scripturii şi la Hristos, Cuvântul revelat.[7]

Însă, pentru a putea indica calea cea dreaptă, trebuie tu însuţi să o cunoşti, să o înţelegi, să te identifici cu ea. Existenţa interioară a lui Florea Mureşan a fost o permanentă căutare a lui Dumnezeu şi a căilor Sale. Unul dintre versetele sale de suflet era cel din Deuteronom, 4, 29: „Îl vei găsi, dacă-L vei căuta din toată inima ta şi din tot sufletul tău“.

“Răutatea ‘ntregei lumi potrivnică de ţi-ar fi

Totuş tu să nizueşti doar binele-a-l săvârşi;

Binele ’şi urmează calea, către lumi de infinit,

Strălucind peste mormântul celui ce l-a ’nfăptuit –

Răul însă, piere ’n clipa morţii cui l-a săvârşit.”

Tăcerea omului a fost prima rugăciune, crede părintele, şi în prezenţa ei s-a arătat nouă Cuvântul. „A căuta pe Dumnezeu, spune foarte frumos părintele, întâi de toate înseamnă a face tăcere în noi înşine“. Prin opoziţie, vorbirea deşartă, înstrăinează firea umană de dumnezeire:

“Clevetirea-i o oştire –

Cu ea de te războieşti

Negreşit că păgubeşti.

Puterea ei se destramă

Atunci când n-o bagi în seamă.”

“Simplitate - esenţe - calea lui Dumnezeu. Astfel s-ar putea rezuma viziunea părintelui Mureşan…Prin creaţiile sale, el atrage atenţia celor care au urechi de auzit: *Dacă dorim într-adevăr o viaţă liberă, creatoare şi desăvârşită, trebuie să ne predăm Aceluia ce ne poate elibera din împărăţia răului, păcatului şi morţii şi a ne da tăria de a realiza binele. Să ne supunem Acelui care din eternitate este stăpânul libertăţii şi desăvărşirii*“.[8]

Vasile Militaru

Calendarul ortodox din Arad publică creaţiile poetului Vasile Militaru, devenit în perioada interbelică unul dintre cei mai populari oameni de cultură din ţară. Se spune că nu exista casă de om care ştia să citească, fără cel puţin o carte de-a lui Vasile Militaru. De aceea popularizarea poeziilor sale în calendare vine în întâmpinarea aşteptărilor cititorilor de la sate cărora le-a împărtăşit din lumina învăţăturii şi credinţei sale.

Scrierile sale au un evident caracter didactic şi moralizator. De altfel despre poeziile din “Vorbe cu tâlc” el însuşi spunea că sunt scrise cu dorinţa de a folosi poporului drept “o cinstită călăuză pe căile tuturor virtuţilor”. În fond “Vorbele cu tâlc” sunt versificări accesibile ale unor proverbe şi cugetări, cele mai multe desprinse din înţelepciunea populară, din opera unor filosofi şi mai ales din Sfânta Scriptură.

[7] George Enache, *Părintele Florea Mureşanu şi calea simplităţii* în *Ziarul Lumina*, vineri, 8 ianuarie, 2010
[8] ibidem

Calendarul din 1943 aduce în atenţia sătenilor asfel de creaţii în scopul formării lor morale:

"Dacă cerţi pe cerşetorul căruia o pâine-i dai,
Raiul nu e pentru tine, nici tu nu eşti pentru rai...
Miere chiar de i-ai da astfel, nu e faptă de creştin,
Căci, până să-ţi guste mierea, i-ai turnat în ea pelin!"

"Când eşti sus pe scara lumii, şi – crezându-te om mare
Te uiţi jos la biata turmă, cu dispreţ şi cu'ngâmfare,
Nu uita că, sus pe munte de-ai ajuns chiar pân' la nori
Legea firii e ne'nfrântă: ai suit? – va să cobori."

„După moarte, - nesfârşită, te va cere iarăşi viaţa,
Cum, după ce dormi o noapte, deschizi ochii, dimineaţa,
Iar în viaţa viitoare, vei avea sau nu dureri,
După binele sau răul săvârşit în viaţă ieri!"
După acelaşi model redactorii calendarului pe 1944 includ alte "Vorbele cu tâlc" :
"Fă-l în cea mai mare taină, când vrei să faci binele;
La'ntunerec îşi lucrează, mierea lor albinele!"

„Când te-a ridicat minciuna , - te dărâmă orice râmă ;
Adevărul când te'nalţă,- nimeni nu te mai dărâmă!"

„Cât de mare, bogăţia prin necinste adunată,
Niciodată, pe-a ta frunte nu e stemă, ci o pată,
Care, ori cât ai spăla-o, nu se şterge niciodată."

Acelaşi calendar propune spre lectură cititorilor rugăciuni al căror autor este tot Vasile Militaru. Acestea fac parte din broşura intitulată „Spre Împărăţia lui Iisus" care cuprinde rugăciuni pentru diferite vârste, stări şi ocazii: rugăciunea şcolarului şi a copilului bun, a orfanului şi a săracului, a bolnavului şi a plugarilor; rugăciuni de dimineaţă, după masă şi seară, pentru iubirea aproapelui, pentru iertarea păcatelor, pentru părinţi, pentru luminarea şi mântuirea sufletului.

„Rugă pentru ertarea păcatelor" închipuie starea creştinului aflat la spovedanie. Tonul poeziei însă este lipsit de gravitate, împrumutând din inocenţa copiilor care recunosc greşelile făcute, dar ştiu că Dumnezeu ca un părinte înţelegător şi iubitor îi iartă:

„Dumnezeule 'ndurate,
Iartă multele-mi păcate
Şi-mi ajută, pe-al Tău plac,
Altele să nu mai fac!"

Versurile sale împrumută din simplitatea şi melodicitatea poeziei populare:

„Să rămân fără de greş

Cum e floarea de cireş,

Ca, din valea astei plângeri,

Să mă fac iubit de îngeri.”

şi tocmai din aceste afinităţi ale sale cu limbajul popular vine şi popularitatea de care s-a bucurat creaţia sa.

Ţăranii se răgăseau în comparaţiile construite cu elemente din natură, căci cine altcineva să înţeleagă mai bine primenirea câmpului cu rouă dimineaţa sau cânturile păsărilor precum imnurile de slavă aduse Creatorului? Tot astfel şi sufletul omului tânjeşte după primenirea harului dumnezeiesc, ca purificat să înceapă o viaţă nouă în Hristos, aducând laudă lui Dumnezeu:

„Dă-mi a darului Tău rouă

Ca să ’ncep o viaţă nouă,

Şi să cânt pe-a ei poteci:

Slavă Tatălui în veci!”

Atitudinea de detaşare de propriia-i fiinţă din „Rugăciune de pocăinţă” pune poetul în ipostaza de judecător al sufletului său. Poezia dă impresia de convorbire familiară cu Dumnezeu. Glasul poetul îşi revarsă amărăciunea neputinţei stăvilirii sufletului de a „colinda” pe căi „întunecate”, fapt ce-l afundă într-un abis al păcatelor. Ajuns rob păcatelor felurite (pizmă, minciună, plăceri deşarte, trufie, ură), sufletul este pus într-o comparaţie plastică, tot cu elemente din natură :

„Când mă văd ca pomul fără roade’ntrânsul,

Ale cărui ramuri de omizi sunt pline,

Cum e plin de rele sufletul din mine”.

Interpelarea finală pune sufletul în faţa unor adevăruri înfiorătoare. Perspectiva părăsirii trupului şi a înfăţişării la judecată fără a avea însoţitor măcar o faptă bună este prilej de meditaţie pentru orice creştin preocupat de mântuirea sufletului.

„Suflete nebune, oare ce vei face,

Când de trupul şubred mi te vei desface;

Când la judecată, nu vei putea duce

Nici o floare, Celui răstignit pe cruce?”

În ciclul rugăciunilor se înscrie şi „Rugăciunea bolnavului” publicată în acelaşi calendar din Arad. În acest caz textul poeziei poate fi rostit ca o veritabilă rugăciune a omului aflat în suferinţă. Adresarea este făcută către Maica Domnului, văzută ca liant între pământ şi cer, mijlocitoarea oamenilor în faţa lui Dumnezeu.

Smerit, cel bolnav ştie că Dumnezeu nu-şi întoarce faţa de la cei umili, pocăiţi.

„Frânt de umilinţă

Sufletu-mi la Tine vine să se’nchine

Mila Ta din ceruri peste el coboară,

Maică Prea-Curată, pururea Fecioară!...”

În cea de-a doua strofă divinitatea este implorată a nu da pedeapsă pe măsura păcatelor. Se omite esenţa: boala nu este o pedeapsă, ci o modalitate de îndreptare spirituală.

„Cu mânia-Ţi sfântă , Doamne, nu mă bate,

Pentru nesfârşitu-mi număr de păcate,”

Pocăinţa este însoţită de făgăduinţa păzirii poruncilor divine, pentru ca omul restaurat să meargă pe calea lui Dumnezeu:

„Şi mă leg Iisuse, ca să nu mai cad

În păcate grele care duc la iad,

Ci să merg de-apururi pe’nsorita cale

Care duce’n raiul veşniciei Tale...”

Foarte populare în rândul cititorilor au fost creaţiile de tipul fabulelor cu substrat religios. Un astfel de exemplu este poezia „Întuneric şi lumină”, publicată în *Calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Timişorii (1942).*

Alăturarea antitetică este generatoarea altor construcţii similare menite să releve înţelepciunea divină, care, în scop didactic, al pregătirii omului pentru viaţa viitoare, lasă dinadins lucrurile rele lângă cele pozitive:

„Lângă verdeaţă,

Putregai,

Iar lângă noapte, dimineaţă;

Lângă cântări, a pus un vai,

Pe diamant l-a’nchis în zgură,

Lângă noroi a pus un crin,

Iubirea sfântă lângă ură

Şi fericirea, lângă chin,

Pe vierme, l-a ascuns în floare

Şi lângă miere-a pus amar,

Pe stârv l-a pus lângă izvoare

Nemernicia lângă har”

Expunerea versificată a unei istorioare despre doi fraţi – unul bogat şi celălalt sărac – are drept ţel educarea morală a cititorilor. Bogatul, nemilos, nu-şi ajută fratele dar face un titlu de laudă din acte de caritate ocazionale. La polul opus, fratele sărac

„În taină să nu vadă nimeni – de parc’ar face-o faptă rea, -

Aduce câte-un mort de foame, luat din ger,

Pe vremea grea,

Împarte un pătrar de pâine cu el sau ce dă sfântul cer”

Sfera onirică intervine în firul narativ ca şi cadru de judecată a celor doi fraţi după moarte. Bogatul, plin de sine, este convins că judecata îi va fi favorabilă. Însă, în faţa lui Dumnezeu, sufletul „negru de păcate” nu poate fi ascuns:

„Iar milosteniile tale, păcate de loc nu-ţi spală,

Că ele n’au pornit din milă, ci numai ca să’ţi faci o fală.”

Metaforele iscusit şlefuite scot la iveală natura celor doi protagonişti:

„Tu ai fost viermile din floare,

El – diamant închis în zgură...”

şi simţul estetic al poetului.

O dată ieşit din sfera onirică, bogatul este fericit că totul a fost un vis. Nici prin gând nu-i trece că visul a fost o cale deschisă spre a sa îndreptare. Astfel îi rămâne autorului rolul moralizator de a se întreba retoric:

„Dar eu pe păcătos'l întreb: nu crede bulgărul de tină,
Că-i vremea, sufletul să-i treacă dela 'ntuneric la lumină?..."

Acest tip de lectură era adecvat mai multor categorii de vârstă şi cu siguranţă practicat cu plăcere nu doar pentru folosul sufletesc, ci şi datorită versurilor curgătoare, scrise într-un stil accesibil.

Hulit şi blamat de unii, preţuit şi iubit de mulţi, ignorat de pe nedrept de critica literară, Vasile Militaru va înfrunta cu seninătate şi tăcerea, şi contestările, biruind prin cărţile şi înţelepciunea sa, în care se exprimă veşnicile adevăruri, izvoare de bunătate, pace şi întărire sufletească pentru toţi iubitorii de limbă şi cultură românească.

Bibliografie

• Anania,Valeriu, *Rotonda plopilor aprinşi*, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1995;

• Blaga, Lucian, *Opere, 9, Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985;

• Buzaşi, Ion, *Poezia religioasă românească, Antologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003;

• *Carte de rugăciuni*, Imprimeria de Vest, Oradea, 1995;

• Lecca, Paulin, Arhimandritul, *Adevăr şi Pace, Tratat teologic*, Editura Bizantină, 2003;

• Mureşanu, Florea, *Grai şi suflet românesc*, Editura Arhidiecezana, 1997;

• Nemeş, Cristina Gabriela,*teza de doctorat „Gândirea – poezia mistico-religioasă",*2011

• Oţel Petrescu, Aspazia, *In Memoriam Spice*, Editura Elisavaros, Bucureşti, 2003;

•Pănăzan, Maria Daniela, *Poezia religioasă românească.Eseu monografic*,Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2006;

• Părăian, Teofil, Arhimandritul,*Gânduri senine*,Editura ASAB, Bucureşti, 2008;

Articole:

• Anania, Bartolomeu, *Cuvânt înainte* în *Grai şi suflet românesc,* Editura Arhidiecezana, 1997;

Periodice:

• *Calendarul creştinului de lege răsăriteană ,* Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, Cluj, 1947;

• *Calendarul creştinului ortodox, 1942,* Diecezana – Arad, Librărie, Editură şi Institut de arte grafice;

• *Calendarul "Vieaţa Creştină" ,* editat de Chindriş Vasile, Anul al-IV-lea, Editura "Vieaţa Creştină", Kolozsvár-Cluj, 1942;

• *Calendarul Creştinului ortodox pe anul 1944,* Diecezana – Arad, Librărie, Editură şi Institut de arte grafice;

• *Calendarul Creştinului ortodox pe anul 1943,* Diecezana – Arad, Librărie, Editură şi Institut de arte grafice;

• *Calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Timişorii,1942.*

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

LUCIAN BLAGA IN THE BESSARABIAN POETIC CONSCIOUSNESS

Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: My communication aim at the way how in response to the official Soviet ideology the Lucian Blaga's creation becomes a kind of totem-intertextemma. During the 60's and 70's, the Bessarabian poetry makes of the Romanian predecessor's Pantheism the very complementary ideology in which his archetypal symbols becoms true "semantic intertextual attractors": The Silence, The Old / Archaic Things, The Light, The Star, The Longing, The Zodiacal Signs, The Dusk, The Mystery, The Seed, The Blood, and The Four Stihiale Elements (The Dust, Fire, Air and Water), as revived Expressionism items.

Keywords: The Bessarabian poetry in the broader Romanian literary context, Lucian Blaga, semantical intertextuali attractors, Pantheism, resistance through culture

Închistată geopolitic şi limitată la resurse lingvistice minime, lirica basarabeană în perioada ei sovietică ilustrează antologic resorturile textului general infinit'[*] ori a „scriiturii" în opoziţie cu „scrierea"[1]. Or, în cazul spaţiului cultural dintre Nistru şi Prut, radiografia celor „patru literaturi" în comunism (oportunistă, subversivă, disidentă, evazionistă şi sau estetică[2]) propusă de criticul şi istoricul literar orădean Ion Simuţ devine monofucţională, având în vedere că se instituie ca esenţă deplină a poetului orfic ce renunţă benevol la *vederea* fiziologică în favoarea *viziunii* . Folclorul românesc şi creaţia lui Eminescu se vor fi transformat înt-un soi de motoare cu ardere internă, dar poate singurul Lucian Blaga va deveni o sursă *sui generis* frecventată din scoarţă în scoarţă de generaţiile poetice alternante.

Însuși „omul Blaga" va deveni la un moment dat totem-intertextemă[3], situație inedită sugerată de poetul rus Fiodor Tiutcev într-un text datat cu 27 februarie 1869[4]:

Noi nu putem anticipa
Cum slova ne va ricoșa, —
Căci empatia ne e dată
Ca harul cel de prima dată.

[*] Roland Barthes vorbeşte despre „imposibilitatea de a trăi înafara textului infinit, fie că acest text este Proust, sau ziarul, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viaţa", Barthes, Roland, Texte (theorie du) / Enciclopaedia Univiversalia, vol. XV, 1968

[1] Derrida Jacques, L' ecriture e la difference, Paris: Seuil, 1967, p. 189

[2] Ion Simuţ, Cele patru literaturi // România literară, an XXVI, nr. 29/28, iulie-3 august 1993, p. 3-4

[3] După cercetătorii ruși K. Sidorenko și V. Mokienko, intertextema cuprinde „segmentul relațional al structurii conținutului implicat în legăturile dintre texte, de exemplu gramaticală (derivare morfo-semantică, morfologie, sintaxă), lexicală, prozodică (ritmico-intonațională), strofică și compozițională", Сидоренко К. П., В. М. Мокиенко, Словарь крылатых выражений Пушкина, СПб., Изд-во С.-Петерб. ун-та; Фолио-Пресс, 1999, с. 22

[4] Traducerea noastră originală apud Ф. И. Тютчев, **«Нам не дано предугадать...»**:
Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Vom găsi diseminate în solul fertil al verbului poetic de până în deceniul 9 al secolului XX toată plaja simbolurilor arhetipale blagiene pe post de „atractori semantici intertextuali": *tăcerea, lumina* (*soarele* pe post de generator energetic)*, lucrurile (bătrâne), steaua, dorul*, cele patru elemente stihiale (*ţărâna, focul, văzduhul şi apa*), *zodiile*, *gorunul*, dar şi *amurgul, taina / misterul, sământa, sângele* ca elemente de factură expresionistă.

Acești topoi recognoscibili por fi urmăriți de-a lungul deceniilor într-o transfigurare continuă. Un exemplu antologic e chiar poemul **Cine-ar putea** (să spună mai limpede decât noi „bună dimineaţa", „iubire", „moarte", „lumină" sau „tăcere"), în care Victor Teleucă trasează prospectul psihanalitic al celor două generaţii care „nu strivesc corola de minuni a lumii"[5]. Ecourile de mai sus risipite în corpul textului semnat de poetul basarabean − fie obsesiv-involuntare, emulativ-creatoare sau pastişate mimetic − la aceste pre-texte blagiene constituie un indiciu concludent al plasării viziunilor pe întreg eşichierul poetic al anilor '60-'70.

E crezul estetic netemperat al lui Iulian Filip cum că „prin stuful naiului / de partea cealaltă / străbunii / până-n cer / răsuflă doine, / pe care nemişcate ciocârlii / fricoase freamătă − / să nu cumva să ne / destrame schimbul tainic / de mesaje (**Suită pentru naiuri cu naişti**).

„E-n orice mult mai mult decât se vede" – răsună ecoul blagian şi la Nicolae Dabija – „şi lucrurile-or curge peste tine, / şi te-or strivi-nţelesurule lor" (**Mai mult decât se vede**): „Cântecul naiului / lasă / răni / în vânt./ Cerul se surpă. / Apele cresc. / O sută de generaţii / îmi fac semn / să vorbesc" (**Orheiul vechi**).

„Fireşte, uneori căutăm să dezlegăm / tainele cântului, fiindcă ele / sunt mai uşoare decât / abisalele taine ale tăcerii", e poemul intitulat **Frăţescul rod** prin care intervine şi Leo Butnaru în dialogul liric generaţionist. De exemplu, **Şi cântecul acela s-a păstrat**, prin metamorfozele poetice de rigoare, „în doine, în acest moldav mister: / prin el comoara s-a multiplicat". La rândul ei, **Metamorfoza părerii** e condiţia ce „rânduieşte înţelesul / din care până azi îşi ia puterea / şi psalmul vechi, şi imnul nou, şi versul".

Astfel că argumentele poeţilor **Tainic tulburând infinitul** vor fi susţinute şi de Vsevolod Ciornei în polemicul său text intitulat sugestiv **Aer fără păsări**, neuitând să declare ulterior un război în toată legea „regimului politic vegetal":

Dictatura florii
în ţara umbrei sale –
şi-n umbra sa sântem noi,
autori de utopii absurde,
de putciuri care nu fac decât
să se desprindă câte-o petală
din corolă pentru-a ne strivi / tot pe noi" (**Ţara florii**).

E chiar lozinca ce va rupe ireversibil cu *„generaţia-habitoare-a-cântecului-de-pasăre*" (o etichetă potrivită aplicată pe fruntea generației șaizeci) şi căreia plutonul optzecist, care îi succede temporal, va avea tot mai multă predispoziție de a-i da interpretări echivoce. Sursele sale trebuiesc căutate inclusiv în îndemnul acestuia:

[5] „Poezia nu are să descifreze ci, din contra, are să incifreze o ideee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile – numai că aceste imagini trebuie să constituie haina uneie idei, căci ele altfel sânt colori amestecate fără înțeles ...", Mihai Eminescu, Strângerea literaturii noastre populare, mss 2257, f.61-62

să nu ne mistuim între mistere,
să nu ne îngropăm în horoscoape,
Să-ntârziem lumina sub pleoape,
Să mai trăim...”,
Să-ntârziem.

Deocamdată şaicezistul Victor Teleucă îşi atenţionează, în **Tratatul de dragoste**, cititorul să fie atent: „pretutindeni e sămânţă de dor”, „prin arhipelagul necercetat de cuvinte / umblă dorul ca o albină şi-adună nectar / de-nţelesuri cu multe alte-nţelesuri”. „Te simţi şi te respiră o taină, un mister” (**În spulberul luminii**) – iată, *prime facie*, prisma unei întregi cărţi scrise de poetul nordic în **Încercarea de a nu muri**. Ea pare a fi inclusiv „taina care îl apără” pe Grigore Vieru, poetul simţindu-se inevitabil îndatorat cu, cel puţin, un **Imn luminii**:

Vatră
Lumina îmi este.
(Şi întunericul la fel!) (...)
Eu nu îngrădesc lumina,
Ci întunericul:
Taina mea.

Urmându-şi îndeaproape congenerul ca un megieş empatic stabilit la frontiera dintre două republici totalitare – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească şi Republica Sovietică Socialistă Ucraina –, Ion Vatamanu crede că învaţă tainele vieţii şi **Arta luminii**:

Luminii mă dărui, acestei grele arte!
Sărbătoresc şi unic, ca-n ceas de cununie,
Să unesc lumina şi ţărâna din câmpie.

În realitate poetul învaţă chiar intangibila **Intrare în lumină**:

De parcă veşnicia îşi mână astăzi norii,
Sub care-acum răzbat în toamna lor cocorii [...]
Pe braţu-ntins cînd steaua razele-şi înclină,
Cu fruntea pe aripă – să intri-aşa-n lumină.

E un timp heraclitic şi pentru alt cernăuţean, Simion Gociu, „când dau şi ierbile în spic. / Povara seminţei le pleacă fruntea spre pământ / Şi coapte, visele, frământă în tulnic / Aroma scuturată a luminii pe cuvânt”.

Se pare că schema va fi adoptată în consens de către următoarea generaţie poetică ce va răspunde la numele „generaţia ochiului al treilea” (Mihai Cimpoi). Râvna de **Contopire cu Marele Tot** a lui Teo Chiriac, „paznic la pleoapa soarelui” când „degetele lumii pornite să cânte sens / fac gesturi supreme de lumină” (**Odaia cu porumbei**), efort decelabil, ceva mai înainte, şi la Leonida Lari, care se „leagă treptat cu Totul”, „cuprinzător de inimi şi veşnic necuprins” (**Gândul**).

Dar **Marele Anonim** are „legea la cel ce s-arată / doar numai cu dar pentru lume, / şi după ce-l lasă la poartă − / ascunde şi urme şi urme” (Leo Butnaru). Anume despre zădărnicia unei asemenea aventuri se lamentează şi Ion Hadârcă:

În zadar te mistui sub icoana sfântă,
Frumuseţea lumii înainte-i, sus –
Pînă-i dibui chipul, rătăceşti cuvântul,
Până-aduni cuvântul, anii ţi s-au dus”
(**Frumuseţea lumii**),

chiar dacă experienţa o trăiau, *toto coelo*, şi predecesorii lui lirici, tovarăși egali întru experiență poetică și canon estetic pe linia „anxietății de a fi influențat” emisă de către criticul american Harold Bloom:

E o fărâmă de mister (...)
Că vrem să-l bănuim în toate ...

Chiar tu eşti o enigmă-a mea
Pe care tare nu aş vrea
Nici s-o dezleg, nici s-o destăinui,
Ci-n taină lasu-te să-mi dăinui,
Liviu Deleanu, **Enigmă**,

Păstrăm în noi o lume / Închisă cu zăvoare.
Mai bine ştim s-ascundem / Decât a ţine-afară,
Gheorghe Vodă, **Cine**,

Aflu că şi universul are orizonturi, (...)
dau pădurile la o parte,
îmi croiesc drum prin munţi,
apoi păşesc peste două postate de nori,
dar orizontul tot fuge de mine,
Ion Vatamanu, **Orizont**,

La suflet şi-adevăruri
Îmi umblă, la mistere.
La moarte dânsul umblă,
Dar zice că la miere,
Grigore Vieru, **Poetul**.

Zadarnică e şi „datoria” asumată de către Teo Chiriac „de a le acorda sens” lucrurilor (**Alt poem în trei părţi**), căci în realitate, aşa cum stabilea predecesorul său Lucian Blaga, „ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc. / Suntem împrejmuiţi de atotştiutoarele” (**Atotştiutoarele**). În plus, „fără ochi se uită-n lume / purtătoarele de tâlcuri, / născătoarele de lacrimi” (**De rerum natura**).

În „regia” celor două poeme blagiene, din care am selectat secvenţele anterioare, sunt „turnate” − cu priceperea operatorului care a frecventat toate filmările cu participare Maestrului – memorabila **Făptura mamei** de Grigore Vieru („Iarba ştie cum te cheamă, / Steaua ştie ce gândeşti”) sau **Miez de iulie** a lui Nicolae Dabija („Aicea mă mai las iubit de lucruri, / de floarea de salcâm, de râul blând ...”).

„A căzut pe lucruri rouă / sau numai o părere?”[*], *nucleu* semantic *blagian* din **Rerum natura**, a diseminat în alte versuri ale aceloraşi doi autori cu pretenţie nedisimulată de a fi liderii generaţiilor de creaţie:

O stea mi-atinge faţa,
Ori poate-a ta năframă ...”
(Grigore Vieru, **Sub stele trece apa**),

Când, pe lucruri şi-ntâmplări,
se depun, tăcut, uitări –
tu, atoateştiutoare,
şezi de pază la izvoare ...”
(Nicolae Dabija, **Maica noastră**).

Spre deosebire de poeţii citaţi mai sus, afiliaţi blagian inclusiv ca structură temperamental-psihologică, în „cazurile” Iulian Filip, Leo Butnaru, Arcadie Suceveanu sau Teo Chiriac – cum va confirma de altfel şi practica lor poetică ulterioară – se resimte din plin interesul mai degrabă „la zi” şi preluarea stilizată a moştenirii poetului „mut ca o lebădă”:

Sunt aer, floare / şi nour sunt, şi bulgăr de pământ ...
Eu nu sunt eu. La mijloc e-o oglindă –
Ca-ntr-un focar adună stea şi vânt
şi-ncearcă sens s-ajungă, sens să prindă
(**Momentele definiţiei**),

Castanele-şi deschid ca nuferii misterul,
surd clopotele-anunţă minunea (...)
Castanele, ca nuferii, deschid priviri de sâmbur
şi-nchid ochii poeţilor – păstaie peste gând ...
(Iulian Filip, **Fruct şi abur**),

[*] Originea sa folclorică e decelabilă în **Antologia de poezie populară** realizată chiar de către Lucian Blaga pe post de culegător al înţelepciunii populare:

Nu ştiu, luna pe cer merge
Ori mândra la izvor trece ...

Nelămurite linii şi-au muiat
lipsa de certitudine
în orbita ochiului pur şi rece [...]
lucrurile aud şi simt înalta nepăsare:
ele devin ca şi noi chiar dacă nu le atingem,

Când ceru-i verde / când steaua-i rece
piatra te vede / iarba mă-ntrece [...]
Eu nu sânt, căci sânt / şi-ai putea să mă pierzi
printre nourii verzi / într-un arbore sfânt
(Leo Butnaru, **Nelămurite linii şi-au muiat**).

Prin poemul **Ochii tăi**, colega lor Lucreţia Bârlădeanu recuperează *in integrum* angoasele Magdei Isanos, dezvoltate tot din „arhiurma" blagiană, înțeleasă în termenii deconstrucției derrideene:

Din moarte-am să ies unde
Şi-n ce transfigurată?

Aceasta *tehnică a neantizării* amintește izbitor cu poemul **Către limba germană** scris de către Osip Mandelştam în perioada 8-12 august 1932[6], și care dă cum nu se poate mai bine seama cum motivele germane − venite prin filiera românului Blaga simultan cu ale rusului Mandelștam − culminează specific în estetica saizecistilor basarabeni trăitori într-un spațiu cultural sovietic alienator, chiar daca fascinația pentru „pierderea în lucruri" – preferată de poetul **Gorunului** − ţine primordial de o latură a arhetipului popular românesc:

Fă-mă, Doamne, ce mă-i face,
Fă-mă, Doamne,-un curcubeu".

Ulterior şaizecistul basarabean Grigore Vieru îi va canaliza structura tematică și energetică cu abilitate de prestidigitator în cel puțin două dintre textele sale publice de factură folclorică:

Fă-mă, lume, ce mă-i face,
Fă-mă cerc la poloboace (...)

[6] Traducerea noastră originală **«К немецкой речи»**:

Un grai străin îmi fi-va invelişul,
Și, cu mult înainte de a îndrăzni să mă nasc,
Eu literă am fost, un bob de strugur,
Am fost chiar cartea la care tot visați.

Pe când dormeam fără contur şi-ntruchipare
Prietenia, ca un glonte, m-a trezit la viață.
O, Divinitate Nachtigall, da-mi soarta lui Pylades
Ori smulge-mi limba, de netrebuință.

Fă-mă la hotară semn
Numai nu picior de lemn!,
Cântecul bradului,

M-am amestecat cu dorul
Ca sângele cu izvorul [...]
M-am amestecat cu tine
Ca ce-aşteaptă cu ce vine,
Cu viaţa, cu dorul

Veşnicia universului e perpetuată prin germinare, afirmă Lucian Blaga în poemul **Mirabila sămânţă**, anticipând principalul precept de-constructivist: „încântarea ce mă cuprinde în faţa / puterilor în ipostaza de boabe, / în faţa mărunţilor zei, cari aşteaptă să fie zvârliţi / prin brazde [...]. Am văzut nu o dată sămânţa mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri". Ideea e preluată, contrapunctic, de Pavel Boţu **Din sămânţă**:

Din sămânţă în sămânţă / Drumul vieţii-neabătut − /
Către basmul fără capăt, / Către visul neştiut, /
Către pâinea de pe masă, / Către fructul pârguit, − /
Sună ceasul împlinirii / În sămânţă cetluit.

Şi Vitalie Tulnic reacţionează comprehensiv la (pre)textul blagian „orice-nceput se vrea fecund, / risipei se dedă Florarul" în doua dintre textele sale mai cunoscute: „M-am risipit / în toate câte sânt: / în buzele mişcate a cuvânt,[...] în frământarea câmpului setos, / ploi aşteptând / şi dăruind ploi verzi, de jos; [...] în pragurile / câte le-am trecut / şi-n floarea încrustată / pe un scut. / De-aş mai putea / cândva să-l întregesc / acest avut ... / Ca iar să-l risipesc!",(**Risipă**);

Să ne întindem palmele-amândouă,
Să-mbrăţişăm risipa de culori!
(*E linişte în casa ţării mele)**.

Văzduhul seminţe mişcă („Diafane seminţe într-aripate, / pe invizibile fire, / zburau peste noi – din veac în altul purtate ...") alt refren lansat lumii de către Lucian Blaga, se dovedește a fi un cadru cultural fertil pentru scriitorii basarabeni[7], prilejuind alte inter-texte comensurabile cu efortul talentului fiecăruia în parte:

Uşoară, maică, uşoară,
C-ai putea să mergi călcând

[7] Emulația poetică se poate dubla instant dacă ar fi să facem o paralelă cu binecunoscutul catren al lui Nichita Stănescu, **O viziune a sentimentelor**:

Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi
și ți-aș săruta talpa piciorului,
nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea,
de teamă să nu-mi strivești sărutul?

Pe seminţele ce zboară
Între ceruri şi pământ!”
(Gr. Vieru, **Făptura mamei**),

Cum treci prin luncă, nu pui toată talpa, −
Calci iarba ceea lin, şi în tăcere,
de parcă te ai teme pân-şi ei
ca nu cumva să îi provoci durere
(N. Dabija, **Acasă**).

Alţi autori (şaptezeciști) preiau motivul cu mai multă detaşare, orientându-l în direcţii mai mult sau mai puţin explorate de prima linie. E cazul lui Iulian Filip, care ulterior se va distanța de liderii șaptezeciști în favoarea unui stil post-modernist:

păsări stau în aer, / contururi desenând
la pomul încă sâmbur, / visându-şi crengi în vânt,
Spaţiu lângă sămânţă,

... tocmai când pământul e cald
şi bun de încercat cu bobi de roadă –
n-ai găsit alt timp să-mi ieşi în drum,
copilă cu ochi negri şi de pradă?
Timp cu vrăji.

Nu sunt rare nici emulările blagiene trecute, iniţial, de „vama” poetică a lui Grigore Vieru:

Roditoare şi atât / ar fi livezile, / obişnuite ar fi, / dacă n-ar
mai fi copiii-poeţi ce cred / că primăvara,-n nopţi de mare
taină, / peste ochi de vişin / şi muguri de cais / plouă cu
lapte dulce, / făcându-i să-nflorească
(Leo Butnaru, **Copiii-poeţi**),

O să-ţi crească, − zice lumea, −
Grâu de-a dreptul din fereşti [...],
Grâu de-a dreptul din pereţi [...],
Grâu de-a dreptul peste prag [...].
Şi târziu, la ochiul stelei,
Pe când ploaia contenea,
Casa mea, străbuna casă,
Cu câmpia semăna.
(Vasile Romanciuc, **Trec ploi peste casa-mi**),

Apleacă-te. / Vei sta la rădăcină / Şi cu suflarea-ţi vei
plesni sămânţa / Ce-aşteaptă-o ploaie caldă ca să vină. /
Şi-n soare mi-a-nflori atunci credinţa”
(Lucretia Bârlădeanu, **Grâu**).

Dincolo de sublimarea panteistă a morţii (fizice) se întrezăresc şi accentele dramatice de contopire cu Marele Tot. De exemplu, motivul **Gorunului** blagian – al existenţei simultane în straturile ontologice latente – s-a putut constitui în replici macro-structurate (poeziile **Aidoma copac**, **Eu înţeleg stejarul**, **Ghinda**, **În faţa unui arbore bătrân** care poartă semnătura lui Paul Mihnea) sau ca instrument de exploatare artistică: „Aud în el (*graiul*) vecia cum lucrează / ca roiu-n scorbura de brad” (Nicolae Dabija, **Umil mă simt în preajma istui grai**).

Împletite cu *rubaiatele* (2) ale lui Omar Haiam[8], reacţiile efector-stilistice ale lui Pavel Boţu – materializate în poeme ca **Lucruri, Mă vreau gorun, Plecăciune** sau **Mame** – sunt cu mult superioare, constituind, pe bună dreptate, obiectul unor studii pertinente[9].

Sfâşietoarele formule blagiene adresate mamei **Din adânc**:

Mamă, -- nimicul – marele! Spaima de marele
îmi cutremură noapte de noapte grădina.
Mamă, tu ai fost odat-mormântul meu.
De ce îmi e aşa de teamă – mamă –
să părăsesc iar lumina?

şi în **Scrisoare**:

Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină [...]
de ce m-ai trimis în lumină, Mamă,
de ce m-ai trimis?”

au dobândit nexus cauzalis – într-un spaţiu al retoricii şi intimităţii false – vibraţii edenice şi unde patetice. „Să-i pronunţi, cel puţin, numele (luminii) / asemănare având cu al mamei nume / şi cu al iubitei nume [...] – îşi îndeamnă cititorul şi Pavel Boţu – ea demiurg devine şi gropar”.

„Când am să mor, / să mă îngropi / în lumina / ochilor tăi”, se roagă şi Grigore Vieru „femeii de pe urmă, / femeii dintâi” (**Când**) sau măicuţei care e „a ochilor lumină, / văzduhul gurii...” (**Mi-e dor de tine, mamă**).

[8] De moarte nu mă tem, îi voi plăti tributul,
Mai rău ca ce cunosc n-oi fi necunoscutul.
Ştiu, viaţa mi s-a dat pe-un foarte scurt soroc.
Sunt gata să întorc la termen împrumutul

[9] Lucian Blaga şi poezia basarabeană: temelii folclorice // Literatura română postbelică: Integrări, valorificări, reconsiderări (sub red. prof. M. Dolgan). – Chişinău: Tipografia Centrală, 1998, p. 182-183; Botnaru T. Poetul gorunului blagian // Ştiinţa (AŞRM),1995, nr. 4, p. 11

Acelaşi refuz al dispariţiei (fizice) se desprinde – prin dialogul intrinsec cu Lucian Blaga – fie din conturul (i)real al făpturii poetului: "Fruntea (se mărgineşte) -- / cu spada dreaptă a luminii. / Ochii – cu lacrima. / Gura – cu cele nespuse. / Ah, cine ştie / Din care parte / Poate năvăli moartea!" (**Ah, cine ştie**), fie din **Nemernicul foc** al ambiţiei umane supreme: „Egali pân-dimineaţă / Vom fi eu şi tu. / Doamne, / cum de-ncăpem în noapte / Iar în lumină nu?!".

Victor Teleucă aruncă, sângerând, vălul, într-un textul intitulat ambiguu **Blânda lumină care şi ea**:

Numai mama se îndepărtează tot mai mult –
blânda lumină, care cu timpul şi ea
se va depărta până la un punct anumit
şi va rămâne ca o stea înstrăinată de tot.

La Arhip Cibotaru sentimentul plecării în **Lumină** e mai diluat, dacă nu îşi pierde chiar din „calităţile" blagiene primordiale:

Va rămâne vreun geam aprins,
Când vom pleca de-aicea cu totul?.

Deocamdată lumina e „patria" – termen scris cu litere minuscule, şi deci inexistent pe planurile ontologice ale șaizecistului Eugen Cioclea − denunţată cu un sarcasm dramatic ce trimite în mod expres la experiența menipeelor scrise în cheie serios-ironică și pentru care grecii antici aveau la îndemînă termenul de *spoudogeloion*:

Cât mai pun preţ pe tot ce văd şi ştiu
şi am acoperire în lumină
şi sunt doar cât îmi poruncesc să fiu
şi-n orice moarte e partea mea de vină,
Încercare de testament,

Stă mama mea în poartă cu mâinile pe pântec
şi eu făr-de cuvinte o rog să nu mă nască,
dar cum să mă audă când toată-i într-un cântec,
de-o gingăşie nefirească,
Moarte celebră.

Constatând cu surprindere faptul că mai dispune de suficiente „rezerve" lirice, autorul le exploatează cu nedisimulată maliţiozitate. Ca „efect al boomerang"-ului, acestea capătă contur de piese lirice tulburătoare pentru un autor care pretinde, în mod oficial, exact contrariul:

Sufletul mi-a fost clopot necântat,
poem înnăduşit de fluturi.
Mamă, când m-ai făcut, când în câmp m-ai lăsat,
cu ce gândeai să mă bucuri?,

Clopotul necântat,

Copacii stau zgribuliţi în lumină,
ca într-o zăpadă de fluturi.
Iubito, vino aproape,
să-ţi sufăr lumina în aceste ţinuturi,
Vine lumina.

Așa cum e și cazul textului **Trecerea prin vad** a lui Vsevolod Ciornei, ce trebuie înţeles, probabil, ca pe o subtilă profanare a consacratei formule blagiene: „E ca abecedarul simplă / această trecere prin vad; din toate câte mi se-ntâmplă / doar moartea nu mi s-a-ntâmplat”.

Registrul unui **Departe** amenințător („Tu taci. Şi mi se pare că nu te-am întrebat./ Tu nu apari şi-mi pare că n-are rost să apari”) îl predispune pe eroul liric la o angoasă cosmologică previzibilă:

Uite, plec din lume când s-ar părea că vin,
mă risipesc în toate cu gândul să m-adun.

Vom remarca, pe post de observație finală, că basarabenii își asumă prin rolul lor de vitregiți ai sorții calitatea de intermediari estetici cîștigați din confruntarea estetică a celor două culturi europene, așa cum constata încă reformatorul liricii ruse Velimir Hlebnikov în poemul **Eu pentru voi sunt o stea**[10] (1908-1909):

Oh, dostoevskul nor rebel!
Oh, pușkină sleită-amiaz-a zilei!
Și noaptea pare fix ca Tiutcev, cel
Legat de nepământească noastră fire.

Bibliografie generală

a) în română, franceză și rusă

Barthes, Roland, *Texte (theorie du)* / Enciclopaedia Univiversalia, vol. XV, 1968

Băncilă, Vasile, Lucian Blaga, energie românească, Timişoara: Editura Marineasa, 1995

Derrida Jacques, *L' ecriture e la difference*, Paris: Seuil, 1967

Eminescu, Mihai, *Strângerea literaturii noastre populare*, mss 2257, f.61-62

Simuţ, Ion, *Cele patru literaturi* // România literară, an XXVI, nr. 29/28, iulie-3 august 1993

[10] Traducerea noastră originală apud **Велимир Хлебников, Я для вас звезда**:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

Сидоренко К. П., В. М. Мокиенко, *Словарь крылатых выражений Пушкина*, СПб., Изд-во С.-Петерб. ун-та; Фолио-Пресс, 1999

b) Corpus belestristic autori basarabeni şi cernăuţeni

Bârlădeanu, Lucreţia, *Rouă de cuvinte*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1988
Butnaru, Leo, *Sâmbătă spre duminică*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Boţu, Pavel, Scrieri alese, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Cibotaru, Arhip, *Spaţii*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1971
Cibotaru, Arhip, *Între lume şi cuvânt*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1976
Chiriac, Teo, *Lucrare de control*, Chişinău: Literatura artistică, 1987
Cioclea, Eugen, *Numitorul comun*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989
Cioclea, Eugen, *Alte dimensiuni*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1990
Ciornei, Vsevolod, *Cuvinte şi tăceri*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989
Dabija, Nicolae, *Apă neîncepută*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1986
Dabija, Nicolae, *Zugravul anonim*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1980
Dabija, Nicolae, *Aripă sub cămaşă*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1985
Damian, Liviu, *Inima şi tunetul*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1981
Filip, Iulian, *Neîmpăcatul meşter*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1978
Filip, Iulian, *Hulub de poştă*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Meniuc, George, *Vremea Lerului*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1969
Meniuc, George, *Florile dalbe*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1979
Popa, Nicolae, *Timpul probabil*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1985
Romanciuc, Vasile, *Genealogie*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Teleucă, Victor, *Scrieri alese*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1985
Tulnic, Vitalie, *Culori şi anotimpuri*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Ţurcanu, Andrei, *Cămaşa lui Nessos*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1988
Vatamanu, Ion, *La mijlocul ierbii*, Chişinău: Editura Lumina, 1967
Vatamanu, Ion, *Ora păsării*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Vieru, Grigore, *Un verde ne vede*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1976
Vieru, Grigore, *Taina care mă apără*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983

ABOUT THE FEMININE GENDER IN THE FANTASTIC PROSE

Lucian Băiceanu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In this paper, we propose a research on the role that female character plays in the shaping of the fantastic element, without pursuing a pretension of exhaustiveness in the analysis of the phenomenon, but an overall crossing, in a random perspective, through a number of authors and texts where the woman plays an important role in dealing with the fantastic. Thus, we will structure the article around three forms of textual game with the symbolism of the female: the games of darkness (the devil-woman), the games of attraction (the seductive-woman) and the games with the fear (the monster-woman). Also, this paper will try demonstrate that the demonic perspective about the feminine gender in fantasy prose is not all the time a general theory.

Keywords: fantasy, female gender, prose, devil.

1. Jocul măștilor feminine în proza fantastică

Ar fi interesant de realizat un sondaj cu întrebarea: *La ce te gândești în momentul în care auzi cuvântul „fantastic"?*. Este drept că de-a lungul timpului nimeni nu a dat o definiție clară acestui concept, dar s-au propus mereu diverse teorii despre cum este *fantasticul*. În ceea ce ne privește, răspunsul la întrebarea în cauză nu este deloc ușor de formulat: ne-am gândi la basm, la evenimente miraculoase, la povești cu fantome, vampiri și vârcolaci, la diverse imagini *SF* și la multe alte aspecte ieșite din comun.

Nu ne vom opri atenția asupra unei discuții despre cum ar trebui și cum a fost definit și analizat conceptul de *fantastic*, ci vom prefera să facem o incursiune critică prin proza fantastică, pentru a studia un fenomen inedit, extrem de des întâlnit: acela al rolului pe care îl joacă personajul feminin în conturarea elementului fantastic. Încă din cele mai vechi timpuri, femeia nu a fost percepută ca o proiecție a unor deziderate normale, ea fiind *trup făurit* (făcut din coasta lui Adam), opus trupului bărbatului, care e *trup creat* (creație inițială divină). Trebuie să specificăm că în analiza pe care o întreprindem nu urmărim nicio clipă anumite intenții misogine, ci doar o creionare a imaginii pe care o primește genul feminin în literatura fantastică, în general. De asemenea, nu urmărim o pretenție de exhaustivitate în analiza fenomenului, ci doar o trecere de ansamblu, într-o perspectivă aleatorie, printr-o serie de autori și texte în care femeia ocupă un rol important în desfășurarea acțiunilor fantastice.

Jean Delumeau, în lucrarea *Frica în Occident*, își oprește atenția în unul dintre capitole asupra felului în care a fost percepută femeia de-a lungul timpului. Încă din titlu, *Agenții lui Satan: femeia*, descoperim caracteristica malefică pe care genul feminin o primește și care pare a fi marca generală în definirea ei ca un vector al fricii permanente resimțite de bărbat: „această cinstire a femeii de către bărbat a fost contracarată de-a lungul timpurilor de frica lui de celălalt sex, mai cu seamă în societățile cu structuri patriarhale"(Delumeau, 1986: 194). Cercetătorul crede că nu e întâmplător nici faptul că în multe culturi îi revine tocmai femeii rolul de a se îngriji de ritualurile îmormântării, considerându-se că aceasta este „mult mai legată decât bărbații de marele ciclu – veșnica întoarcere –care poartă toate ființele de la viață spre moarte și de la moarte spre viață" (Delumeau, 1986: 197). Din acest fapt reies și multiplele povești care plasează femeia în raport cu diferiți monștri ai morții, Moartea însăși

fiind văzută prin genul feminin. Înfăptuind păcatul strămoşesc şi mâncând *fructul oprit*, femeia cade pradă viciului şi devine adjuvant al Diavolului. Acesta e primul element care diabolizează genul feminin: prima „mamă a păcatului"(Delumeau, 1986: 216), femeia este arma Necuratului. Alte caracteristici negative care au transformat genul feminin într-un nefast sunt: faptul că femeia ispiteşte bărbaţii chemându-i spre păcatul sexual, vrăjitoria şi farmecele, „agent al idolatriei"(Delumeau, 1986: 194), făcându-l pe bărbat să uite de alte credinţe, ignoranţa, orgoliul şi superficialitatea feminină, femeia-adulteră etc. Toate aceste aspecte au declanşat apariţia unei păcătoase literaturi misogine, scrieri în care genul feminin a fost denigrat şi plasat sub semnul Satanei. Tot acest dispreţ răutăcios, vehiculat până în ziua de astăzi, este rezultatul, credem, al unei frici născute în faţa misterului unui gen complicat, greu de înţeles de către bărbat, care a ales mereu să îl ignore şi să îl eticheteze cu cele mai negative atribute. Aceasta este şi cauza conturării în literatură a unor multiple măşti feminine creatoare de fantastic, căci fundamentul oferit de istoria nefastă a acestui gen este nelimitat pentru a creiona poveşti cât mai neobişnuite.

Catalogul tematic fantastic propus de către Roger Caillois permite şi cuprinde în toate punctele sale o situaţie concretă de text în care regăsim dezvoltată tema femeii creatoare de cadru fantastic: pactul cu Diavolul (în *Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea* de Laurenţiu Fulga), sufletul chinuit care pretinde pentru odihna sa ca o anumită acţiune să fie îndeplinită (*Aranca, ştima lacurilor* de Cezar Petrescu; *Strania Domnişoară Ruth* de Laurenţiu Fulga), strigoiul condamnat la o rătăcire veşnică şi fără ţel (*Vera* de Villiers de l'Isle Adam, *Domnişoara Cristina* de Mircea Eliade), moartea personificată, apărând în mijlocul celor vii (*Masca morţii roşii* de Edgar A. Poe), lucrul de nedefinit şi invizibil, dar apăsător, care este prezent, care ucide sau care face rău (poate în *Berenice* de Edgar A. Poe), vampirii (*Moarta îndrăgostită* Th. Gautier), statuia, manechinul (*Venus din Ille* de Prosper Mérimée; *Hierogamie* de Vladimir Colin), blestemul unui vrăjitor, care atrage o boală îngrozitoare (*Fâşîitul măturii, seara* de Vladimir Colin), Femeia-fantomă, venită din lumea cealaltă, seducătoare şi ucigătoare (*Galben şi negru* de Vladimir Colin, *Lacrima* şi *Femeia din întuneric* de Victor Papilian), intervertirea domeniilor visului şi realităţii (*Ultimul cer a lui Sebastian* de Vladimir Colin) etc.

Ne propunem astfel o analiză a felului în care este surprins genul feminin în proza fantastică, el însuşi producător de element neobişnuit prin simpla sa prezenţă, structurând cercetarea de faţă pe trei forme de joc textual cu simbolistica femeii: jocurile întunericului (*femeia-diavol*), jocurile atracţiei (*femeia-seducătoare*) şi jocurile cu frica (*femeia-monstru*). Trebuie să recunoaştem că în majoritatea cazurilor cele trei măşti invocate se întrepătrund, genul feminin fiind în permanenţă un cumul de pulsaţii diverse, misterul care îl caracterizează permiţând libertate totală în manifestare.

2. Jocurile întunericului: *femeia-diavol*

Aşa cum aminteam şi în prima parte a lucrării, femeia este cel mai des asociată cu un adjuvant al Diavolului, reiterând *păcatul original* şi practicând artele întunericului. Astfel, nu e nici un motiv de surprindere să vorbim despre vânătoarea de vrăjitoare şi frica provocată de către ideea existenţei acestor creaturi. Interpretată ca „o vastă conspiraţie împotriva Bisericii" (Delumeau, 1986: 293) magicienii au reuşit să supravieţuiască de-a lungul timpului, în ciuda pedepselor cu arderea pe rug, datorită/din cauza faptului că ei „moşteniseră dintr-un trecut depărtat formulele şi liturghiile (nocturne) capabile să aducă fertilitate ori să lovească în duşmani"(Delumeau, 1986: 297). În paralel cu aceste idei, putem face referire la textul lui Vladimir Colin, *Fîşîitul măturii, seara*, pentru a discuta raportul ce se stabileşte în acest caz între vrăjitorie şi fertilitate. Descrisă ca un personaj macabru, o măturăreasă bătrână aruncă în casa unei femei o păuşă hidoasă din cârpă, motivând că obiectul ciudat a căzut de la geam: *-E a ta, rânji. A căzut adineauri, ţi-am aruncat-o, ia-o!*. Încă din incipitul nuvelei avem clar

conturată o imagine clișeu a vrăjitoarei cu mătură, care aruncă obiecte magice în casa oamenilor spre a perverti locul sfânt. Hidoșenia păpușii nu o împiedică pe femeie să o păstreze și să o așeze cu grijă pe patul său. Acceptarea elementului vrăjit în propria casă e una din condițiile principale ale îndeplinirii magiei, iar femeia plimbă, ca într-o transă, păpușa prin toate camerele locuinței sale vorbind cu aceasta și prezentându-i noul cadru. Al doilea element al realizării vrăjii stă în izolarea de ceilalți: magia se produce în absența unor martori. Femeia realizează că e singură în casă, groaza o cuprinde în totalitate și în tot acest spațiu al solitudinii, magia se produce: păpușa din mâna ei dispare, ia rîn ultima cameră apare un copil („Odaia era la fel de rece ca toate cele văzute până atunci, dar pe covor, în mijloc, zăcea pe spate un prunc gol.”). Interpretând în cheia fertilității vrăjitoarelor, acest bebeluș poate fi chiar modul prin care se realizează continuitatea acestei grupări oculte: plasarea parazitară a urmașilor în familii în care să crească în afara oricărui pericol.

Vorbind despre o anumită „*familiaritate* cu moartea”(Delumeau, 1997: 44), Jean Delumeau crede că singura frică provocată de gândul apropierii morții este cea născută nu din sfârșirea vieții, ci cea față de păcatul săvârșit pe parcursul vieții și mântuirea pe care e posibil să nu o primim. Cercetătorul e de părere că există un anumit „discurs macabru”(Delumeau, 1997: 50), care ne poate pregăti pentru a accepta, cu împlinire spirituală, moartea. Indiferent de aceste aspecte, credem că omul a resimțit și va resimți întotdeauna o anumită teamă în fața nimicniciei pierderii în moarte. Din această frică ascunsă a omului se naște și nuvela *Masca morții roșii* de E. A. Poe. Trebuie să mai precizăm încă un aspect important: moartea a fost percepută mai mereu la genul feminin. Astfel, baricadându-se în castel de frica *Morții Roșii,* prințul Prospero organizează un bal extravagand care să îl facă atât pe el, cât și pe invitații să uite de apropierea sfârșitului. Cele șapte săli în care se desfășura petrecerea, decorate într-un amestec de gotic și fantastic, reprezintă cadrul închis al creionării situației neobișnuite: apariția unei măști care avea chipul „unui cadavru înțepenit”, cu veșmântul „vopsit în sânge, iar fruntea ei largă și trăsăturile obrazului fuseseră stropite cu acea grozavă culoare purpurie”(E. A. Poe, 1992:56). *Moartea Roșie*, personajul care nu era invitat la bal și care „sosise pe drum de noapte, ca un tîlhar”, ajunge să transforme petrecerea într-un ceremonial al morții. Aceasta e o altă formă de fantastic care se naște din conturarea femeii ca adjuvant al Diavolului, devenită *Moarte roșie* și luând sufletele oamenilor pe lumea cealaltă.

Femeia-diavol care îți macină sănătatea și care te conduce spre nebunie și crimă este cea care apare atent creionată în *Berenice* de E. A. Poe. Boala fără leac de care suferă personajul eponim pare a fi un fel de posedare diavolească: „o boală cumplită s-a abătut ca o vijelie peste trupul ei; și chiar în timp ce o priveam, duhul rău al prefacerilor a răpit-o, cotropindu-i mințile, depinderile și tulburându-i în chipul cel mai viclean și mai groaznic felul de a fi”(E. A. Poe, 1992: 8). Apelând la păcatul erotic, Berenice își seduce vărul, care face o obsesie pentru dinții albi ai acesteia. După moartea *femeii-diavol*, tânărul pare a deveni și el posedat și sub impulsul obsesiei ajunge să profaneze mormântul lui Berenice și să îi scoată cu mult sadism toți dinții din gură. Tot acest joc al prezenței clare a Diavolului în om, a posedării și al dezumanizării este rezultatul integrării în text a genului feminin ca element catalizator al fantasticului.

3. Jocurile atracției: *femeia-seducătoare*

Cântecul de sirenă al *femeii-seducătoare*, care corupe bărbații în păcatul trupesc și care anulează orice urmă a religiosului și sacrului din lume, reprezintă o altă mască pe care genul feminin a primit-o de-a lungul timpului. Jocurile atracției femine reprezintă, poate, cele mai intense și ampe forme care pot fi topite într-o proză fantastică. Femeia, înger demonic, apelează la farmecele sale, la frumusețea și grația sa, la talentul ei matern și subjugă bărbatul, care e atât de slab în fața misterului feminin.

În textul lui Vladimir Colin, *Ultimul cer a lui Sebastian*, într-un joc al cosmogoniei magice, a realizării de ceruri suprapuse în culori cât mai diverse, Sebastian întâlnește o prezență magică, feerică: femeia mării, o prezență grațioasă și misterioasă care îl vrăjește și îl face să cadă pradă erosului. Fiind un element al nefatului, această prezență feminină îi va aduce personajului principal moartea, prin prăbușirea din înaltul cerurilor și anularea creației prin visare. Iluziile lui Sebastian sunt destrămate de iluzia „femeii cu plete de mușchi verde". Într-un alt text, prozatorul român dezvoltă aceeași temă a pierderii în moarte prin căderea sub jugul *femeii-seducătoare*. În *Galben și negru* personajul masculin devine obsedat de o femeie „cu aripi frânte", care merge din farmacie în farmacie, căutând *Luminal*. Acest înger ce viețuiește printre oameni ajunge să devină o obsesie erotică, iar sărutul pe care i-l vei fura să fie unul al morții. Spaima și durerea contactului carnal îl conduc pe bărbat pat pe patul de spital, într-o operație din care nu reușește să scape cu viață.

Dama de treflă este *femeia din întuneric* pentru avocatul din nuvela cu același nume, scrisă de către Victor Papilian. Jocul de cărți este un alt viciu cotat drept păcat capital. Tocmai din îndeplinirea păcatului se naște forma diavolească a *femeii-seducătoare*: o femeie misterioasă, numită *femeia din lumină*, atrăgătoare, a cărei prime apariții este o iluzie în oglindă (care, după cum știm, expune în general forme demonice, dintr-o altă lume). Ulterior, ajunge să o întâlnească și sub formă carnală, într-un parc. Numită de către bărbat *femeia fatală*, acest demon al oglinzii i se dăruiește avocatului, care are impresia că totul se produce în vis. Reîntâlnind-o, în preajma unor martori, femeia îi mărturisește că nu e proiecția pe care el o văzuse în oglindă, ci doar o simplă fată care i s-a dăruit pentru a-și înșela soțul și pentru a-l pedepsi. Dar pentru că avem o femeie care e dublu născut din oglindă, avocatul ajunge să fie împușcat de către o altă femeie misterioasă (care, conchide el, e una și aceeași femeie, *femeia unică*, *femeia fatală*). În textul *Lacrima***,** Victor Papilian dezvoltă aceeași idee a coruperii unui bărbat de către o prezență feminină fantomatică, plăsmuire a imaginației. Proeicție a reginei Nefert-Iti și/sau a Crăiței Mitan, femeia din această nuvelă este tot o forță malefică care tulbură gândirea și viața personajului principal.

Textele în care alteritatea feminină, sub forma seducătoarei, este ilustrată cel mai bine și cel mai complet sunt, poate, două nuvele ce îi aparțin scriitorului român Laurențiu Fulga: *Strania Domnișoară Ruth* și *Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea***.** În primul text, masca femeii-seducătoare îi aparține personajului eponim, domnișoara Ruth, damnată să își plângă seară de seară, prin cântecul viorii, iubitul mort într-un accident de tren. Sunetul viorii este un sunet al subjugării, al vrăjirii bărbaților, care cad pradă magiei femeii: „Domnișoara Ruth e blestemată, în vioara Domnișoarei Ruth stă închisă, ca o taină, propria noastră sentință; să rămânem, adică, veșnic pe loc și să n-avem niciodată parte de alte orizonturi"(Fulga, 1942: 34). Străinul care poposește pe meleagurile vrăjite de cântecul viorii, ajunge să nu mai părăsească acest loc și să se îndrăgostească de femeia blestemată. Vioara devine obiectul posedat de sufletul fostului proprietar, iubitul mort la domnișoarei Ruth, prin care aceasta este controlată, a cărei viață este măcinată de obiectul parazit: „vioara lui și existența Domnișoarei Ruth, departe de a fi definite una de alta prin vreo graniță și nici încrucișându-se doar temporar, ajunseseră să realizeze un același corp comun și absolut, care se interzicea cu vehemență altora"(Fulga, 1942: 51). Deși femeia găsește în străin un dublu al fostului iubit, prin care își poate finaliza marea dragoste, atât prin act carnal, cât și prin sentiment, ea alege să se sinucidă, realizând că aceasta e singur acale spre fericire. Forța malefică și maladivă de seducție a genului feminin este explorată în toată putrea cuvântului, realizându-se atmosfera fantastică și creionându-se o poveste încâlcită, misterioasă, care ține lectorul încordat și însetat de aflarea finalului poveștii. În cel de-al doilea text, personajul feminin eponim este, așa cum observă chiar naratorul, o formă de „fantastic și real cu o detașare de făptură de miracol și de aceea, în multe privințe, inaccesibilă oricui"(Fulga, 1942: 316). Sonia Condrea este *femeia-seducătoare* care nu își propune să își îndeplinească rolul, ci acționează potrivit

unui vechi blestem: părinții ei morți și părinții personajului principal împart un blestem, care le-a marcat existența. Furtul umbrei Soniei pare să îi confere acesteia statutul de nelumită, de mort-viu, căci numai oamenii au umbră. Pactul cu Diavolul pe care îl face tatăl personajului principal, marchează destinul Soniei, fără voia acesteia. În ciuda acestui fapt, ea rămâne o mască a seducătoarei, dar a aceleia care este ghidată de către Satana, fără voință proprie. Salvarea și mântuirea fetei are loc prin moarte, după un an de la furtul umbrei.

4. Jocurile cu frica: *femeia-monstru*

Așa cum remarcă și Jean Delumeau, „teama de damnare a fost resimțită cu mai mare duritate de sfinți decât de oamenii obișnuiți"(Delumeau, 1997: 382), dar acest fenomen nu a împiedicat apariția în literatură a unor numeroase texte în care se fac referiri la morții-vii, acești monștri osândiți să nu cunoască lumea de dincolo, ci să bântuie printre cei vii. Cercetorul dedică, în volumul din 1986, un capitol întreg *strigoilor*, afirmând că „epidemia de frigă de strigoi, și mai ales de vampiri, s-a răspândit la sfârșitul secolului al XVII-lea"(Delumeau, 1986: 137). Vorbind despre aceste personaje fantastice, autorul crede că ei „nu sunt nemuritori, ci mai degrabă a-muritori o bucată de vreme; această amortalitate este prelungirea vieții pentru o perioadă indefinită, dar nu neapărat eternă"(Delumeau, 1986: 137). Femeia nu a scăpat nici din plasarea sub masca acestei categorii atât de diverse a morților-vii: vampiri, strigoi, fantome, *poltergeist* etc.

Postularea contesei Aranka sub titulatura unei creaturi populare (*Știma lacurilor*[1]), în nuvela cu același nume scrisă de către Cezar Petrescu, nu urmărește, credem, directa simbolistică a divinității acvatice invocate, ci una mult mai dezvoltată. Este adevărat că Aranka devine „stăpână" a *Lacului turcilor*, dar scopul ei nu este același cu cel al *Știmei lacurilor*: ea nu urmărește înecarea oamenilor pe care îi întâlnește, ci dorește să-i fie descoperit corpul îngropat în mlaștină. De asemenea, apariția *poltergeist-ul* este cauzat de blestemul ce urmărește familia Kemény și din care nu se poate scăpa decât prin rit creștin. Aranka este atât o apariție fantomatică, cât și o creație a spațiului demonic în care își desfășoară activitatea. Pentru că e vorba de un blestem, Diavolul își canalizează forțele și asupra contesei. În dezumanizarea fetei identificăm toate formele care i-au afectat pe strămoșii ei: omorârea unor animale la vânătoare, culminând cu omorârea a doi soldați, boala „nelămurită", este bântuită de un *poltergeist* („vedenia albă de pe coridoare"), atracția față de mlaștinile din *Lacul morților* aducându-i sfârșitul: „ultima dată a fost văzută seara, înainte de apusul soarelui, cu barca"(C. Petrescu, 2007: 173). Ultima imagine a fetei amintește parcă de călătoria spre Infern pe râul Stix sau de poveștile japoneze, în care o fată conduce o barca cu care transportă spiritele spre Iad, fapt ce pune iar în evidență o supralicitare a fantasticului, o simbolistică diversă, amestecată, poate ușor forțată, dar care se pliează adecvat, ca o piesă într-un puzzel. La rândul ei, va deveni stafie și va bântui castelul familiei Kemény. Avem, astfel, o primă mască a femeii-monstru, o întrupare fantomatică care își caută liniștea eternă. Aceeași căutare necontenită a liniștii și salvării e regăsim și în textul Domnișoara Christina de Mircea Eliade. Fără a mai insista pe analiza textului, trebuie să punctăm totuși apariția în acest caz a unui *strigoi*, monstru care lărgește sfera măștilor pe care le poartă femeia în proza fantastică.

Și în textului lui Villiers de l'Isle Adam, *Vera*, descoperim prezența unui *strigoi* sau a unei *fantome*, mult mai slab sugerat ca prezență și ca identitate fantastică. O poveste despre

[1] „Cunoscută sub diverse denumiri: Stima Apelor, Femeia Garlei, Valva Apei etc., aceasta este o divinitate autohtonă a apelor dulci, o replică românească a zeițelor naiade de la Greci. Stima Apelor este o reprezentare mitică feminină, stăpână a apelor, care se face văzută și simțită pe timp de noapte. Ea este o femeie albă și rece, stă în apă și are piepții așa de mari că îi dă pe spate. Ca statură, este înaltă și îmbrăcată în alb. Ea apare și ca sirenă (jumătate pește și jumătate om), poate fi femeie, dar și bărbat. Când iese la suprafața apei, pe vreme rea și în noptile cu luna, se scutura, umbla pe ulita ca un nor, se scaldă. Dacă-i dai pace, nu zice la nimeni nimic, dar de nu, te mutește, te sluțește. Umblă până la miezul nopții, când încep cocoșii a cânta. Ea trage pe om la înec zicând: *Ceasul a sosit,/Omu' n-a venit!*", citat din articolul *Știma apelor*, de pe site-ul http://traditiidinromania.ro/legende/stima-apelor.html

dragoste și moarte, al continuării iubirii și după sfârșitul tragic al femeii, care nu reușește să treacă pe lumea cealaltă, fiind încă prinsă de lanțul iubirii. În acest caz nu putem vorbi de o intenție neapărat malefică a *personajului-monstru*. Sergiu Pavel Dan remarcă, referindu-se la fantoma femeii, faptul că „ființa ei plutește în odaie, dar el o vrea total dezrobită de legăturile Invizibilului; fanatic al unicei sale religii, el își sprijină exasperata credință în resurecția fericirii pe armura sublimelor dogme ale pasiunii"(Pavel Dan, 1975: 21).

Dacă e să discutăm despre *femeia-monstru*, nu trebuie să uităm de una dintre cele mai amintite și mai controversate apariții ale acestui fenomen: *vampirul*. Hrănindu-se numai cu sânge și având mai mereu o puternică încărcătură erotică, această prezență fantastică este foarte bine surprinsă în *Moarta îndrăgostită* de Th. Gautier. Îndeplinind și celelalte două roluri (agent al lui Satana și de *femeie-seducătoare*), vampirul din acest text încearcă să corupă un preot și să îl determine să renunțe la calea pe care și-o alesese. Hrănindu-se cu sângele acestuia și bucurându-se de trupul lui, *femeia-vampir* ajunge să fie renegată de către bărbat, care încearcă să o omoare, în cele din urmă. După cum putem observa, nici această alteritate din proza fantastică nu a fost ocolită de către genul feminin, măștile sub care putând fi plasat acest gen fiind multiple.

O altă întruchipare a *femeii-monstru* este *statuia*, *femeia de piatră* ori *manechinul*: această creatură inumană, care prinde viață, se animează și atrage bărbații într-un joc al morții. Un exemplu concret al acestui fenomen bizar este oferit în *Hierogamie* de Vladimir Colin. Atras de misterul „cercului mort", personajul principal ajunge să descopere un loc al spaimei și al extazului: un portal în care, scufundându-se, trezește la viață statuia de piatră a unei superbe femei, de care se îndrăgostește subit și pentru care e dispus să își ofere viața. *Femeia-monstru*, născută din adâncul pământului, un loc diabolic în care încearcă să își atragă și prada. Salvarea bărbatului vine de la bătrânul care îi spusese de locul magic al „cercului morții". Singura rană care îi rămâne tânărului din jocul cu moartea, este zgârietura provocată de ghiarele femeii de piatră, pe mâna căreia vede, înainte de a dispărea, sângele său.

Atunci când vorbim despre statuia animată, trebuie neapărat să amintim și de textul lui Prosper Mérimée*: Venus din Ille*. Minunata statuie descoperită ca adevărat artefact, prinde viață în urma atașării inelului. Este clar o prezență a diavolescului, a unor puteri negative ce nu pot conduce decât spre moarte și suferință. Groaza pe care o poate provoca o astfel de imagine reprezintă, credem, nodul central al fenomenului în sine.

5. Despre un joc fantastic permanent

Indiferent de măștile pe care le ia genul feminin în proza fantastică, trebuie să recunoaște forța incredibilă cu care aceasta reușește să contribuie la realizarea neobișnuitului și a supranaturalului. Din puținele exemple pe care le-am oferit în cercetarea de față reușim să creionăm forța creativă pe care o poate reprezenta inserția elementului feminin în literatura fantastică, jocul pe care îl pornește în text fiind unul original, care își are rezervele și fundamentul în tocmai istoria complicată a perceperii femeii în societate.

Putem, astfel, să vorbim despre un joc fantastic permanent în care *femeia* devine un catalizator, fiind mai mult decât un simplu personaj. Cu toate acestea, observăm că marea majoritate a măștilor surprinse iau o formă negativă, vechia percepție repulsivă asupra femeii rămânând neschimbată. Chiar și așa, este de apreciat forța cu care acest gen și-a impus prezența într-o literatură atât de complicată și atât de frumoasă, precum însăși frumusețea fără margini a femeii.

Bibliografie primară

***, 1982, *Proză fantastică franceză*, vol. I, II și III, Editura Minerva, București.

Colin, Vladimir, 1970, *Un pește invizibil și 20 de povestiri fantastice,* Editura Cartea românească, București.

Fulga, Laurențiu, 1942, *Straniul paradis*, Editura Cartea românească, București.

Papilian, Victor, 1988, *Lacrima. Nuvele fantastice*, Editura Minerva, București.

Petrescu, Cezar, 2007, *Aranca, știma lacurilor*, Editura Minerva, București.

Poe, E. A., 1992, *Masca morții roșii*, Editura Orion, București.

Bibliografie secundară

Brion, Marcel, 1970, *Arta fantastică*, Editura Meridiane, București.

Caillois, Roger, 1975, *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, București.

Delumeau, Jean, 1997, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident*, vol. I, Editura Polirom, Iași.

*,1986, *Frica în Occident. O cetate asediată*, vol. I și II, Editura Meridiane, București.

Gregori, Irina, 1996, *Singura literatură esențială. Povestirea fantastică*, Editura DUStyle, București.

Pavel Dan, Sergiu, 1975, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București.

JANE EYRE: A FEMINIST PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE ON THE SOCIAL STATUS OF THE VICTORIAN WOMAN

Maria-Viorica Arnăutu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In Jane Eyre, Charlotte Brontë addresses feminist issues that reflect the social background of nineteenth-century British society. This paper analyses the novel from a feminist psychoanalytic perspective, revealing the manner in which Victorian women were supposed to display themselves in order to please the ones watching: men – the gender oppressors – who established chauvinistic rules by which they judged women's self-presentation. Moreover, the analysis is also based on the reading of Jane Eyre as a woman who fears motherhood and whose nightmares reflect the anxieties that most Victorian women experienced in relation to this issue. The protagonist's dream accounts take the form of expression and, alternatively, that of repression. As the novel is widely considered fundamentally confessional in nature, the heroine's maternity-related fears are meant to be read as 'journeys' into the unconscious of the Victorian authoress herself. In addition, the description of Jane's sketches can also be regarded as valuable material for psychoanalysis because it suggests her desire to have a powerful visual impact on the man she loves with the esthetic beauty of her paintings which compensates for her plain-looking physical aspect. To a certain extent, the need to be admired points to Brontë's own frustration with herself falling short of the Victorian version of feminine ideal. The protagonist paints sublime images that reflect her innate qualities and unique inner life. Nevertheless, they are also indicative of her lower middle-class social status that sets her culturally apart from inferior classes (that cannot create or appreciate art). All in all, dream accounts, art description and relevant scenes in the novel are insightful not only in terms of dissecting the writer's repressed wishes, but also regarding the main characteristics of the class membership of the average white

Keywords: feminist perspective, psychoanalysis, Victorian woman, feminine ideal, social status.

In *Jane Eyre*, essential aspects of the social status of the lower middle-class Victorian woman are depicted in the protagonist's dreams, art and self-presentation. The dreams can be analysed from a feminist psychoanalytic perspective achieved through the reading of Jane as a woman who fears marriage (a form of imprisonment and annihilation of identity and autonomy) and motherhood which is alluded to in the nightmares reflecting anxieties related to maternity. Similarly, Jane's paintings and sketches are suggestive of the manner in which Victorian women were supposed to display themselves in order to please the ones watching: men (the gender oppressors) who established chauvinistic rules by which they judged women's self-presentation. Therefore, her art can also be analysed from both critical perspectives.

The Interpretation of Jane Eyre's/Charlotte Brontë's Dreams

Feminist standard readings of Jane's dreams include the protagonist's attempt to come to terms with her childhood and Jane's childlike powerlessness in relation to Rochester.[1] However, taking into consideration the confessional nature of the novel, Brontë's dislike of children must have influenced her creative process. Therefore, despite the tendency (of literary critics) to marginalise the impact of the writer's fear of motherhood on her novel, the protagonist's conflicts with maternity are evident in: her nightmares of children, her 'cool'/distant relationship with Adèle, her critique of Victorian idealisation of the mother/child connection, her infantilized treatment by Rochester and her care-giving as a pseudo-mother to her maimed husband.[2] As a result, feminist analyses of Jane's struggles with maternity should focus on the way cultural assumption (of the Victorian woman's self-fulfilment through marriage and mothering) is undermined in the novel.

The children in Jane's dream stand for an idea (which is the fear of motherhood) – the unidentifiable infants thus symbolising the burden of maternity to self-actualisation. This idea is evident in the fact that even the dreams of children who are not in danger seem disturbing. For instance, Jane remembers (with great fear) Bessie's interpretation of dreams according to which infants are a sign of trouble.[3]

At first, Jane dreams of children playing, crying, seeking her affection and (at the same time) running away from her:

It was a wailing child this night and a laughing one the next: now it nestled close to me, and now it ran from me; … for seven successive nights to meet me the moment I entered the land of slumber.[4]

This dream portrays motherhood as a series of contradictions and the recurring dreams become even more threatening:[5]

I was burdened with the charge of a little child: […] which shivered in my cold arms, and wailed piteously in my ear.[6]

'I dreamt another dream, sir: […] I still carried the unknown little child: I might not lay it down anywhere, however tired were my arms – however much its weight impeded my progress, I must retain it. […] I was shaken; the child rolled from my knee, I lost my balance, fell, and woke'.[7]

[1] Cf. Godfrey, E., '*Jane Eyre*, from Governess to Girl Bride', *SEL*, 45.4, 2005, 853-874 and Seelye, J., *Jane Eyre's American Daughters: from the Wide, Wide World to Anne of Green Gables a Study of Marginalized Maidens and What They Mean*, University of Delaware Press, 2005, pp. 83-4 apud. Lemaster, T., 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*', http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010, paragraph 5

[2] Cf. Lemaster, T., 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*', http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010, paragraphs 1-24

[3] Cf. *ibid.*, paragraph 3

[4] Brontë, C., *Jane Eyre*, page 231 apud. Lemaster, T., 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*', http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010, paragraph 3

[5] Cf. Lemaster, *op. cit.*, paragraph 4

[6] Brontë, C., *Jane Eyre*, Penguin, 1994, p. 279

[7] *ibid.*, p. 280

In both dreams, Jane must endure an obstacle that prevents her from moving/travelling freely: the child appears as weight that hinders progress. Her physical exhaustion and constant carrying of the child evoke pregnancy.[8]

The hindrance (the child) that prevents Jane from moving in her dream is connected to her famous soliloquy that touches upon feminist issues such as restraints against women's social advancement:

Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. […] Women are supposed to be very calm generally: […] it is narrow-minded in their more privileged fellow – creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags.[9]

This connection is suggestive of Jane's fear of pregnancy which she believes would prevent her from experiencing life freely. The protagonist's reflection on women's lack of freedom indicates that she is painfully aware of a limit which women cannot overpass. This limit is a stationary mother role. The fact that Jane complains about the hardships of motherhood (in this scene) is suggested by the allusions to maternity that her feminist speech contains: the cooking of puddings (food edible for babies) and the knitting of stockings (which is also a reference to motherly duty). The millions to whom the protagonist refers in her soliloquy is such a great number that it must also include mothers.[10] Furthermore, Jane compares her own 'imprisonment' to the confinement that mothers must endure and she realises that their confinement is even greater: 'millions are condemned to a stiller doom than mine.'[11] This realisation is also suggestive of the heroine's fear of becoming a mother. Therefore, the freedom that Jane desires (and mentions in her monologue) is unavailable, primarily, to mothers and, as a result, the protagonist regards pregnancy (and, subsequently, maternity) as a state which is dangerous for a woman's selfhood (sense of self).[12]

The fear of motherhood expressed through dreams is indicative of the necessity of not only feminist but also psychoanalytic readings. Jane's dreams are authentic 'journeys' into the depth of the (protagonist's/novelist's) unconscious, such an achievement being rarely encountered in Gothic novels at that time. In addition, the use of the heroine's dream accounts sometimes takes the form of expression and sometimes of repression, becoming the ideal material for psychoanalysis.[13]

Charlotte Brontë's 'daydream' was to become a writer and one of her recurrent dreams was the one in which her dead sisters (Maria and Elizabeth) became fashionably dressed and criticised Charlotte (just the way upper class ladies would). The 'dream' of becoming a writer and the nightmares she often had are strongly connected and seem to be reflected in *Jane Eyre* in which Brontë tells the story of a young woman who – like her sisters in the dream - becomes wealthy and independent after lowly beginnings.[14]

The fact that Charlotte Brontë created a heroine whose destiny involves the fulfilment of the novelist's repressed wishes suggests that she did exactly what Freud claimed that

[8] Seelye, J., *Jane Eyre's American Daughters: from the Wide, Wide World to Anne of Green Gables a Study of Marginalized Maidens and What They Mean*, University of Delaware Press, 2005, pp. 83-4 apud. Lemaster, T., 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*', http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010, paragraph 5
[9] Brontë, *op. cit.*, p. 111
[10] Cf. Lemaster, T., 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*', http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010, paragraph 13
[11] Brontë, *op. cit.*, p. 111
[12] Cf. Lemaster, *op. cit.*, paragraph 13
[13] Cf. Thomas, R., 'The Advertisement of Jane Eyre', in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*, Edited by E. B. Michie, Oxford University Press, 2006, pp. 47-77
[14] Cf. *ibid.*, pp. 47-77

writers do (in *Creative Writers and Daydreaming*): she obtained relief from a repressed desire (of acquiring independence and wealth) by experiencing a fantasy/daydream through writing the story that she would have liked to live. Brontë's desire to acquire higher social status and financial control over her own life manifested itself repeatedly in her dreams and, according to Freud, only repressed wishes are expressed by means of dreams. Moreover, the fact that she often had the same dream suggests that the tension caused by the unfulfilled desire was overwhelming for her. This points to the dignity and self-control of the authoress who successfully repressed her impulses for a long period of time and did not express them directly. According to Sigmund Freud, fulfilling one's desire by means of creative writing is socially acceptable (because it is achieved in a disguised form), whereas fulfilling it through evident daydreaming is not. The way in which Brontë satisfied her needs (through writing) is proof of her 'disciplined' mind and soul.

Brontë was, in a sense, conscious of the relief that dreams can provide and, as a result, 'allowed' her heroine to escape tension by dreaming. Moreover, the writer was also aware of the fact that accepting one's dreams (by verbalising their contents) is important for overcoming the obstacles/the challenges that one faces in life. Therefore, she instinctively knew that expressing the wishes and anxieties that manifest themselves in dreams is the equivalent of acknowledging one's hidden (even forbidden) desires and also of refusing to deny personal aspirations and true identity. This is why Jane Eyre feels the need to describe her dreams in contrast with Brontë who felt reluctant to tell her dream about the disturbing change undergone by her two dead sisters.[15] The heroine insists on making her dreams known to others: Jane manages to tell Rochester the dreams she has despite his active interference. In relation to this, (in a certain scene) the readers can notice the heroine's refusal to yield to her future husband's demand that she stop talking about her saddening dreams:

'Look wicked, Jane I would rather be incensed than saddened. […] I thought, Jane, you had told me all'.

The disquietude of his air, the somewhat apprehensive impatience of his manner, surprised me: But I proceeded.[16]

The most significant dreams in the novel are the ones Jane wishes to describe to Rochester before their failed attempt to get married. The first one is strikingly meaningful (it is full of hidden meanings):

I was burdened with the charge of a little child: […] I thought, sir, that you were on the road a long way before me; and I strained every nerve to overtake you, and made effort on effort to entreat you to stop – but my movements were fettered, and my voice still died away inarticulate; […].[17]

'The child that Jane has charge of in the dream seems in its inarticulate wailing to warn Jane against following Rochester and suffering Bertha's fate. […] The thing that Jane's dream-self and her dream-infant have in common is their inability to speak authoritatively and articulately'.[18]

The second dream that Jane wishes to describe to Rochester 'is really an elaboration of the first, an expression of the desire that her voice not die away without articulating her own

[15] Cf. *ibid*., pp. 47-77
[16] Brontë, C., *Jane Eyre*, Penguin, 1994, p. 280
[17] *ibid*., p. 279
[18] Thomas, R., 'The Advertisement of Jane Eyre', in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*, Edited by E. B. Michie, Oxford University Press, 2006, pp. 63-4

independence, financial and psychological'.[19] This dream reflects an inner conflict: the heroine wishes to maintain control over her own life, but, at the same time, she is tempted by Rochester's mastery over her (she wants to follow him down the road he travels). The cost of yielding to the temptation of being with Rochester would be the loss of the baby (whose destiny is identified with that of Jane), which would mean that she would lose control over her own destiny. As a result, Jane's desire to retain possession of this child (of her own life) exceeds her wish to stay by her loved one's side.[20]

The heroine's dreams seem to be what Freud claimed dreams, generally, are: an expression of fears and repressed desires. The second dream described to Rochester is an expression of two repressed desires: the wish to let a man control her life and the desire to rebel against her status by abandoning the fulfilling relationship she has with Rochester in order to satisfy a need that a Victorian woman should not admit to – the need to be completely independent. The dream also expresses the fear of losing her own voice to that of her future husband. The anxiety and the wishes identifiable in the dream are also noticeable in Jane's restlessness before the wedding: she feels that Rochester attempts to offer her expensive gifts against her will in order to transform her into one of his former lovers (whom he treated this way) and change her identity. Jane wants to enjoy Rochester's gifts at the expense of her own independence, but also wishes to become the opposite of the ideal Victorian woman – a female individual who rebels against social conventions and chooses not to be submissive. Because both desires are shameful – each from a different perspective – they are censored by the conscious part of the psyche and, therefore, they become repressed wishes that manifest themselves in dreams. Moreover, the fact that, in her dream, Jane sees Rochester 'lessening' as he is farther and farther away, suggests that Jane wants him to become less of a man and less of a rich upper-class gentleman in order to be able to marry him without having to bear the thought that he is superior to her and can, therefore, dominate her:[21]

'I dreamt another dream, sir: […] I saw you like a speck on a white track, lessening every moment. […] I was shaken; the child rolled from my knee, I lost my balance, fell, and woke'.[22]

Another meaningful dream in the novel is the one Jane has after she has discovered that there is a Mrs. Rochester who makes her marriage impossible:

'My daughter, flee temptation.'

'Mother, I will.'

So I answered after I had waked from the trance-like dream.[23]

At this point in the novel, the heroine has only two options: to leave Thornfield (and escape temptation) or to become Rochester's mistress. The dream she has helps her make a decision. Jane's account of the dream she has ends with the words 'I will' ('Mother, I will'[24]) that could be spoken as a wedding vow to Rochester, but, instead, declare her independence and power because – psychologically – they bring her into possession of herself. Jane's vision of herself (as a mother figure) in this dream is gradually formed in her unconscious and

[19] *ibid.*, p. 64
[20] Cf. *ibid.*, p. 64
[21] Cf. *ibid.*, p. 64
[22] Brontë, C., *Jane Eyre*, Penguin, 1994, p. 280
[23] *ibid.*, p. 316
[24] Brontë, *loc. cit.*

anticipated in her paintings (which, as any form of art, 'draw' their material from the unconscious):[25]

Admiring and Displaying Art

The purpose of the protagonist's paintings is to excite admiration and amazement, which is obvious in the gazers' reaction. Bessie states that Jane's artistic talent is a ladylike quality and Mr. Rochester is surprised at the protagonist's ability to achieve such uncommon paintings:

As I saw them with the spiritual eye, before I attempted to embody them, they were striking;

'[…] The drawings are, for a schoolgirl, peculiar. […] And what meaning is that in their solemn depth?'[26]

[…] A drowned corpse glanced through the green water. The second picture contained […] a woman's shape to the bust. […] The third showed […] a head – a colossal head. '[…] To paint them, in short, was to enjoy one of the keenest pleasures I have ever known.'[27]

Jane's painting and sketching reflect the desire to display as well as the need to watch. For instance, Jane takes pleasure in the fact that Rosamond wants to show her painting to her father, but also enjoys being able to analyse and copy a model such as the young and beautiful Rosamond. Besides the desire to look and be looked at by the man she loves, Jane (indirectly) expresses another wish – that of having her paintings admired. Therefore, to the active form of looking and the 'passive' form of exhibiting (the pleasure of being watched by Mr. Rochester), a more suitable way of sublimating and satisfying exhibitionist impulses is added through Jane's art. Nevertheless, her sketching and painting are not announced as a form of display in the novel. On the contrary, they are represented in terms consonant with the domestic feminine ideal.[28] Her painting is 'represented as a private, solitary pastime. We learn only incidentally that her work is displayed over the chimneypiece at Lowood; she agrees to show her portfolio to Rochester only when, tipped off by Adèle, he imperiously demands it of her; and Rosamond Oliver discovers her sketches while "rummaging" in Jane's drawers and cupboards'.[29]

All in all, Jane's art is displayed in a discreet manner and is, consequently, represented as different from Blanche's art – the performance at the piano which is meant to excite admiration. Moreover, Jane's manner of watching others and displaying herself is essentially different from that of Mrs. Ingram. The latter thrives on other people's attention, displays herself in an unfeminine manner (that repels Mr. Rochester) and is not able to notice others (as she fails to acknowledge Rochester's disapproval of her own behaviour).

The impulse to look as well as exhibit should not be analysed in sexually reductive terms. This wish can be placed 'in the context of desire as psychoanalysis conceives of it',[30] but the issues of watching and displaying in *Jane Eyre* should not be analysed only from a psychoanalytic perspective. They are connected to Brontë's depiction of the concept of

[25] Cf. Thomas, R., 'The Advertisement of Jane Eyre', in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*, Edited by E. B. Michie, Oxford University Press, 2006, p. 67
[26] Brontë, *op. cit.*, pp. 126, 128
[27] *ibid.*, p. 127
[28] Cf. Newman, B., 'Excerpts from *Subjects on Display*', in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*, Edited by E. B. Michie, Oxford University Press, 2006, p. 158
[29] *ibid.*, p. 157
[30] *ibid.*, pp. 157-8

Victorian femininity which should be discussed in feminist terms as well. Jane's artistry is meant to signify in *social* terms and to reflect Brontë's exploration of the Victorian ideal femininity. Through her painting and sketching, Jane displays her social status while avoiding direct display of her *person*.[31]

The manner in which Jane Eyre displays herself reflects her innate qualities, her social status as well as the Victorian version of ideal femininity (which she embodies). Jane's art is a means of 'displaying' her innate qualities as well as a way of asserting her class membership. Jane tries to paint the sublime and the subjects she chooses reflect the unique interior depths (of the protagonist) which compensate for her plain physical aspect. Moreover, the paintings are proof of the heroine's nondomestic (even anti-domestic) impulses which also suggest the uniqueness (distinctiveness) of her nature.[32]

As previously mentioned, Jane's paintings are also indicative of her social status as art fulfils the social function of legitimising social differences and pointing out the separateness between the individuals who are able to appreciate (and understand) art and the ones who are not (and belong to the lower social classes). Jane's artistic creations indicate her radical difference not only from those socially beneath her, but also from those belonging to the upper classes who, unlike the heroine, create automatically and effortlessly.[33] Therefore, Jane's paintings set her apart from ladies such as Blanche whose 'purely performative […] art seems distinctly soulless and brittle'.[34]

Victorian Female Self-Presentation

The way female characters 'display' themselves and are watched by men (particularly, by Rochester) in the novel can be understood only if placed within a specific social context. Credit depended on reputation and middle-class enterprise depended on credit. Creditworthiness was indicated by signs of dress, speech and etiquette that displayed family wealth in order to consolidate social ties. This social context accounts for the contradictions between the negative and positive social meanings of display (that are identifiable in the novel): Mr. Brocklehurst lectures the girls at Lowood against the display of physical beauty, but his wife and daughters arrive at the school dressed fashionably and made-up. By placing this contradiction within Victorian social context, it can be explained in terms of the divided ideal of social duty that required wealthy women to maintain their families' social position through costly dress and self-presentation (through personal display) while requiring lower-class women to respect the ideal of Christian duty which entailed humility and spirituality.[35]

Therefore, for upper-class women, personal displaying was a social duty. However, even at this level, there is a contradiction: besides the negative and positive meanings of social display already mentioned, there is another dissociation between 'positive' and 'negative' self-presentation. Newman discusses this (second) contradiction/dissociation by pointing out the difference between Blanche's and Jane's manner of displaying (themselves). Jane does not enjoy being the centre of attention and prefers to be modest, refusing Rochester's expensive gifts, whereas Mrs. Ingram likes being watched by others, but fails to realise that her indiscreet manner of presenting herself is what repels Mr. Rochester:[36]

[31] Cf. *ibid.*, pp. 157-8
[32] Cf. *ibid.*, pp. 158-64
[33] Cf. *ibid.*, p. 161
[34] Newman, *loc. cit.*
[35] Cf. *ibid.*, p. 161
[36] Cf. *ibid.*, p. 161

Miss Ingram was very showy, but she was not genuine; […] To watch Miss Ingram's efforts at fascinating Mr. Rochester, to witness their repeated failure – herself unconscious that they did fail […] was to be at once under ceaseless excitation and ruthless restraint. [37]

Further on in the novel, Jane renounces the exhibitionistic display that her future husband tries to impose on her (by asking the protagonist to wear jewellery and fashionable items of clothing that he attempts to offer to her as gifts). It is this very quality (visible in the heroine's attitude) that makes Rochester love Jane. He admires the fact that the heroine is different from the other women he has met (Bertha, Céline, Giacinta**,** Clara and Blanche) who have displayed their charms in an indiscreet manner and have, finally, proven to be unworthy of a gentleman's love. Jane's originality (which seems to attract the man she loves) is constructed as the Victorian version of ideal femininity: the protagonist embodies the ideal domestic woman (who knows how to present herself) in contrast with Rochester's former mistresses who appear as shamelessly exhibitionistic.[38]

Therefore, the second disassociation between 'positive' and 'negative' display (of oneself) is related to the opposite manners in which a lady may choose to present herself: discreet or indiscreet. Nevertheless, this perspective on Victorian women's self-presentation can be considered a chauvinistic one since the way they display themselves is judged by the ones who are looking/watching: men. As a result, the Victorian social duties (and the entire mentality) previously presented may be regarded as directly connected to gender oppression. However, aside from Victorian social context (which accounts for the feminist perspective on female self-presentation), Jane Eyre's wish to watch others and display herself can also be placed within the context of desire as psychoanalysis conceives of it.[39]

In contrast with Blanche Ingram (who is showy and wants to be the centre of attention), Jane Eyre does not wish to be noticed - she attends the party held at Rochester's house trying to escape attention: 'I sit in the shade; […] the window-curtain half hides me.'[40] In this scene, Jane seems to fear being watched (or even noticed) by others. The protagonist's shyness/fear of attention is caused by her discontent with her social status and physical aspect: she dislikes the fact that she is just a governess and not a beautiful/attractive lady such as Blanche Ingram.[41]

Despite her fear of being noticed, Jane also seems to desire to be looked at by Rochester: 'I feared – or should I say, hoped? – the allusion to me would make Mr. Rochester glance my way; and I involuntarily shrank further into the shade: but he never turned his eyes'.[42] Besides this 'socially inadequate' wish to enjoy the attention of Mr. Rochester, Jane also proves capable of a desire to watch which exceeds what can be satisfied in acts of moral supervision. She takes great pleasure in watching Rochester at the party and she looks at him in a compulsive and undisciplined manner:[43]

My eyes were drawn involuntarily to his face; I could not keep their lids under control. […] I looked, and had an acute pleasure in looking – a precious yet poignant pleasure […] with a steely point of agony. [44]

[37] Brontë, C., *Jane Eyre*, Penguin, 1994, pp. 185-6
[38] Cf. Newman, *op. cit.*, pp. 155-8
[39] Cf. *ibid.*, p. 155-8
[40] Brontë, *Jane Eyre*, Penguin, 1994, p. 173
[41] Cf. Newman, *op. cit.*, p. 155
[42] Brontë, *op. cit.*, p. 175
[43] Cf. Newman, *op. cit.*, p. 155
[44] Brontë, *op. cit.*, p. 173

'Jane's "acute pleasure in looking" indicates her wayward, undisciplined, libidinally active, class-crossing desire'.[45]

Jane Eyre provides readers with the depiction of typical patterns of watching and displaying in Victorian society as 'Brontë's fiction circles obsessively around the relationship between concealment and selfhood, from the earliest writings onwards'.[46] Moreover, 'the preoccupation with the power of the penetrating gaze in Brontë's fiction is not peculiar to her writing but can be located historically within a wider field (of literary and social concern)' which reflects the Victorians' obsession with watching and displaying.[47]

Conclusions

This paper analyses *Jane Eyre* from a feminist psychoanalytic perspective based on the reading of the protagonist as a woman who fears motherhood and whose maternity-related anxieties offer great insight to the unconscious of the Victorian authoress herself. Moreover, the description of Jane's sketches and paintings can also be regarded as valuable material for psychoanalysis because it suggests the protagonist's desire to be admired and it points to Brontë's frustration with her own plain looking physical features that fall short of the Victorian version of feminine ideal. All in all, dream accounts, art description and scenes relevant for typical Victorian female self-presentation reflect the writer's repressed wishes as well as the main characteristics of lower middle-class women within a patriarchal society.

Bibliography

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Reading, Berkshire: Penguin, 1994.

Lemaster, Tracy. 'M/Othering the Children: Pregnancy and Motherhood as Obstacle to Self-Actualization in *Jane Eyre*'. http://www.genders.org/g47/g47_wright.html, February 2, 2010.

Newman, Beth. 'Excerpts from *Subjects on Display*' in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*. Edited by E. B. Michie. New York: Oxford University Press, 2006.

Shuttleworth, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Thomas, Ronald. 'The Advertisement of Jane Eyre' in *Charlotte Brontë's Jane Eyre: a Casebook*. Edited by E. B. Michie. New York: Oxford University Press, 2006.

***This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.**

[45] Newman, *op. cit.*, p. 156
[46] Shuttleworth, S., 'Insanity and Selfhood', in *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge University Press, 1996, p. 39
[47] Shuttleworth, *loc. cit.*

CONSTANTIN FÂNTÂNERU – A MATURE DIARY

Melinda Crăciun, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Constantin Fântâneru is a forgotten writer of the generation of the 30s, whose diary, edited by Aurel Sasu in the collection „Restituiri", takes shape into a fascinating discourse about the writer's doom. Far from the Romantic pathos, we are faced with a mature confession that hardly allows access into the depth of the being; the hardships of life cured the writer of any illusions and inaccessible dreams. A classical structure, accustomed to severe self-education exercises, the diarist reveals himself vaguely, slowly, in a concentrated text, having in its core the need to write.

Keywords: author, diary, discourse, confession, doom.

Apariţia jurnalului lui Constantin Fântâneru a trecut aproape neobservat de la momentul publicării sale[1], destin de care a avut parte, din păcate, şi scriitorul, dar şi restul scrierilor sale. Efortul lui Aurel Sasu de a repune în discuţie opera acestui talentat prozator, poet, eseist, critic şi traducător (opera „restituită" cuprinde poezie, roman, memorialistică, jurnal, traduceri din franceză, engleză, dar şi din limbile clasice – greacă şi latină) s-a soldat cu slabe ecouri deşi majoritatea exegeţilor care s-au aplecat asupra cărţilor sau articolelor sale (cu excepţia lui Ovid S. Crohmălniceanu[2] şi parţial Mihai Zamfir[3], care fac însă trimitere doar spre romanul *Interior*) sunt de acord că are un discurs critic coerent, şi o virtuozitate aparte în mânuirea cuvântului înspre sensibilitate, motivate probabil de faptul că el crede în destinul etern al scrisului. Frazele bine construite îmbracă idei ce-şi dovedesc şi astăzi pertinenţa în discursul său critic, iar în ceea ce priveşte proza sa, Mircea Cărtărescu susţine că s-ar afla undeva la baza postmodernismului românesc[4].

Ca şi om, a fost un veşnic neadaptat; Eugen Ionescu, cu care a fost prieten în tinereţe, spunea că „nu se simte bine nici la oraş, nici în cultură, nici printre oameni, nici singur"[5]. Provenit dintr-o familie de ţărani („Puşi în şir indian, unul după altul, din preistorie până astăzi, strămoşii mei îmi apar toţi ca ţărani, fără excepţie. Nu admit nici o abatere, nici pe linie femeiască spre oraş sau spre alt meşteşug decât lucrarea pământului. Este o opacitate din care îmi sorb puterea de a îndura suferinţa trecerii mele la oraş."[6]), revine în două rânduri în satul părinţilor săi, dar nici aici nu îşi va găsi liniştea decât, poate în ultima parte a vieţii, când

[1] Eugen Simion în volumul I din *Ficţiunea jurnalului intim,* ed.cit., p. 20, face trimitere la el şi câteva sumare observaţii cu privire la această carte, considerând-o „...confesiunea unui om cultivat [...] sărac lipit pământului, înfricoşat [...] marginalizat..."

[2] În *Literatura română între cele două războaie mondiale, (Ediţie revăzută) volumul I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 496, spunea despre romanul *Interior* că „Deşi scrisă prost, cu grele opinteli verbale [...], e o carte interesantă ca document intelectual." Amendabilă este partea de final a paginilor dedicate scriitorului, mai ales că, fiind în viaţă, a putut citi observaţiile lui Crohmălniceanu: „Până a i se întuneca mintea complet, C. Fântâneru a mai publicat lucrarea de critică: *Poezia lui Lucian Blaga şi gândirea mitică* (1940), precum şi volumul de versuri *Râsul morţilor de aur* (1940).", p. 498.

[3] În *Cealaltă faţă a prozei*, ed. cit., pp. 173 – 174, în analiza prozei lui Max Blecher, autorul face trimitere şi spre romanele lui Fântâneru şi H. Bonciu, susţinând că „Faţă de paginile lui Blecher, paginile acestor autori atestă cel mult coincidenţa de timp", iar „Gesturile aberante ale eroului neurastenic din romanul lui Constantin Fântâneru se consumă şi ele în gratuitul pur."

[4] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Postfaţă de Paul Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 293.

[5] Apud. Constantin Fântâneru, *Cărţi şi o altă carte*, Ediţie critică, prefaţă, îngrijirea textului, note, bibliografie şi indice de Aurel Sasu, S. C. Editura Minerva S. A., Bucureşti, 1999, p. 6.

[6] Ibidem.

având traiul asigurat de pensia primită de la Uniunea Scriitorilor, se reapucă de scris şi reuşeşte chiar să publice câteva din *Naraţiuni* în revista „Argeşul”.

Acestei etape de viaţă îi datorăm şi *Jurnalul* său, 1 ianuarie, 1969 – 10 august, 1973, un jurnal ce cuprinde o perioadă relativ scurtă din viaţa autorului, dar având un conţinut extrem de interesant. Însoţit şi de câteva texte memorialistice cuprinse în capitolul *Inedite* al volumului *Cărţi şi o altă carte*, editat de Aurel Sasu, confesiunea lui Constantin Fântâneru demonstrează faptul că nevoia de a ţine un jurnal nu este, de această dată, motivată de tinereţea predispusă spre intimism. Astfel îl contrazice pe George Călinescu, în opinia căruia diariştii sunt în general „tinerii imberbi şi femeile romanţioase.” Este adevărat că nu e singurul diarist ce consemnează în caietele intime la maturitate, dar confesiunea sa e marcată de o nevoie aparte, nevoia de a lăsa în urmă, „criticilor, biografilor şi istoricilor literari” date care să-l scoată din anonimat şi să-l înscrie definitiv în rândul scriitorilor. Avem, prin urmare definit foarte clar destinatarul notelor intime, prin aceasta punându-se sub semnul întrebării o clauză fundamentală a existenţei jurnalului: confidenţialitatea. Eugen Simion recunoaşte însă că această clauză este implicit (sau de multe ori explicit) încălcată, prin natura umană predispusă spre dedublare sau prin nevoia de a împărtăşi cu semenii anumite idei, atitudini, sentimente. Prin urmare, fie declarat, fie ascuns, textul diaristic are un destinatar care nu întotdeauna coincide cu eul care scrie.

Constantin Fântâneru diaristul, nu se dovedeşte a fi un personaj foarte diferit de eul social, scriitura sa pare onestă şi spontană, iar jurnalul, susţinut de memorii vorbeşte explicit despre acest lucru. Trebuie să admitem că omiţând anumite pasaje considerate irelevante de editor, s-ar putea să se fi pierdut o parte din semnificaţia de ansamblu a scriiturii şi să se fi construit o imagine ambiguă susţinută tocmai de absenţa acelor pasaje, dar chiar şi aşa, cele şaizeci şi trei de pagini, sprijinite de memorii, întregesc imaginea unui personaj care nu se fereşte să numească stările sale, ci caută lucid o explicaţie sau o justificare pentru a le susţine şi a le expune coerent. „A sosit însă vremea când suferinţa de orice fel nu se mai cuvine să fie însă exteriorizată, ci, dimpotrivă, ascunsă.”[7], prin urmare tonul decent, sobru, aproape distant frapează cititorul jurnalului, prin eleganţa discursului şi coerenţa ideilor. Puţine sunt pasajele care sugerează momente de deznădejde sau rătăcire, dar şi acestea sunt înregistrate cu multă luciditate şi detaşare, dând dovadă de maturitate, dar şi de o supra-cenzură autoimpusă, ce nu permite lamentaţii, „ohtături” sau alte mărci ale disperării. Jurnalul se vrea o dovadă a existenţei în lume a unui scriitor pasionat de literatură, necunoscut datorită unor conjuncturi nefavorabile ce ţin atât de mediul social cât şi de felul său de a fi, dar care a trăit cu speranţa că-şi va vedea opera publicată şi va putea reabilita un nume pe nedrept exilat, de vicisitudinile vieţii, din viaţa literară.

În 26 ianuarie 1971, la doi ani de când îşi începe consemnările în jurnal, asemenea majorităţii diariştilor, caută să lămurească rostul paginilor scrise: „Va veni vremea când se va dori să se ştie totul despre mine şi când se vor căuta cele mai mici documente pe care le-am lăsat cu caracter autobiografic.”(p. 452). Definind clar destinatarul, cuprinde între aceste rânduri mărturia valorii operei şi speranţa, în acelaşi timp, că aceasta va ajunge cândva să fie citită. O frază optimistă şi pesimistă în acelaşi timp oglindeşte, de fapt, chiar felul de a fi al scriitorului. Conştient de capacităţile sale, el şi-a analizat opera cu destul de mare obiectivitate şi a sperat, cel puţin în ultima parte a vieţii, în faptul că ceea ce scrie îl va plasa în atenţia confraţilor literaţi. Acest lucru nu trebuie confundat cu nevoia de a ieşi în faţă, cu dorinţa de a fi în centrul atenţiei, ci este simpla expunere a unei dorinţe pe care în altă conjunctură decât în intimitatea jurnalului n-o va expune. Fraza sinceră cu care-şi începe confesiunea în ziua în care împlinea 64 de ani este, prin urmare, ecoul unei speranţe ce-l ţine în viaţă şi-i produce energia necesară marii creaţii, ce urmează să-l salveze de la a creşte boboci de raţă sau porci,

[7] Constantin Fântâneru, *Jurnal*, ed. cit., p. 446.

necesari supravieţuirii şi-l vor reintroduce în cercul de scriitori printre care ocupa un loc de frunte în anii ’30, înainte de a se îmbolnăvi. În acelaşi timp, pare conştient că acest lucru nu se va întâmpla curând („va veni o vreme”), de unde şi nota pesimistă, suficient de bine camuflată, ca să nu deranjeze cititorul, care, la o lectură superficială ar putea interpreta observaţia citată ca o manifestare a vanităţii. Fiind şi victima unei nefericite întâmplări, victima ignoranţei unor confraţi cercetători, cei de la Editura Enciclopedică Română, care, în 1969 solicită Primăriei din Leordeni date despre scriitor, precum şi data morţii sale, Fântâneru, suficient de lucid pentru a realiza că acest lucru înseamnă practic faptul că pentru ceilalţi el nu mai există, simte nevoia de a reveni, mai având lucruri de spus pe scena literaturii române. Din punct de vedere uman, a fost probabil un şoc destul de mare să conştientizeze faptul că unii îl cred mort, prin urmare efortul de a „învia” şi de a se face auzit prin intermediul creaţiei sale revine aproape obsesiv în întreg conţinutul jurnalului.

Recitindu-şi lucrările sau părţi din ele oscilează mereu între satisfacţie şi nemulţumire, uneori ceea ce scrie îl mulţumeşte, alteori îl face să se îndoiască de capacităţile sale creatoare. Se încăpăţânează însă şi continuă munca, în ciuda absenţei ochiului critic extern, ce ar putea judeca scriitura şi confirma sau infirma propriile ipoteze, precum şi în ciuda lipsei sprijinului moral, atât de necesar în anumite momente. Prin urmare, fraza citată este lipsită de orice urmă de aroganţă sau vanitate, este doar expresia unei nevoi refulate de a fi citit şi apreciat ca scriitor. Se pare că intuiţia nu l-a înşelat, dacă ţinem cont că romanul său a fost reeditat de curând (sub îngrijirea Simonei Popescu) pentru a patra oară, numele său figurează în toate dicţionarele de scriitori (mai puţin în cel manolescian, unde numele său apare doar în rând cu ai săi confraţi din generaţia ’30, fără a i se acorda vreo atenţie deosebită) şi începe să fie redescoperit şi de critica literară, dar mai ales de cititori.

Reeditarea întregii sale opere sub un titlu pe care-l avea în vedere însuşi autorul în ultimii ani de viaţă, permite cititorului o viziune de ansamblu asupra a ceea ce considera Fântâneru că-l va scoate din anonimat. Debutul, în 1932 cu romanul de factură gidiană *Interior*, i-a asigurat un loc destul de precis în literatură, situându-l printre primele încercări de renovare a genului în direcţia autenticităţii. Impresia de artificialitate, sinceritatea brutală, ipostaza reflexivă, dar şi evanescenţa biografiei personajului sunt pe rând amendate apoi apreciate, ajungând astăzi a-l socoti pe autor un precursor al postmodernismului românesc: „...prin cartea scrisă la douăzeci şi patru de ani şi rămasă unica lui operă în proză [publicată în timpul vieţii, n.n.], Constantin Fântâneru este un precursor incontestabil al postmodernismului românesc.”[8]

Făcând parte dintr-o generaţie de elită a culturii române (Eliade, Noica, Eugen Ionescu), având acces la clasicii greci şi latini prin intermediul celor două limbi pe care şi le-a însuşit pe parcursul studiilor sale, Constantin Fântâneru se formează ca personalitate creatoare într-o atmosferă propice, care însă, în cazul lui, se transformă din interiorizare în complex, apoi din eşec în boală, renăscând creator spre finalul vieţii după ce, pe lângă „călătoria în infern” dintre anii 1942 – 1948, suferise şi dezaprobarea societăţii în care trăia ca un şters profesor de limbi străine.[9] Prin urmare, nevoia de a reintra în cercul literaţilor din care s-a desprins involuntar prin izolarea la ţară apare ca firească, fără a fi însoţită de infatuarea aferentă unei asemenea dorinţe. Interesante sunt sursele din care-şi extrage forţa necesară scrisului. O sursă importantă ar fi nevoia de reabilitare după cele scrise despre el de Crohmălniceanu: „Şi trebuie neapărat să reapar ca să mă reabilitez în conştiinţa întregii familii, în urma aprecierii lui Crohmălniceanu. Amintirea mea să nu fie o ruşine pentru toţi

[8] Mircea Cărtărescu, op. cit., pag. 293.
[9] La începutul romanului autobiografic *Slujba din hol*, redă cu umor încercarea unui văr de a-l însura cu fata popii din Topoloveni. Încercarea se soldează cu eşec, deoarece popa se întâlneşte cu învăţătoarea din Budişteni, care-l edifică pe viitorul socru de probitatea pretendentului: era un „scriitor”, prin urmare o paria a societăţii, „o ruşine a satului”, nedemn de niciun fel de atenţie.

aceia care vor purta numele Fântâneru."[10] Nevoia de a nota o astfel de observaţie ţine de un resort intern guvernat de acea latură a fiinţei pe care Jung a denumit-o *anima*. Aici însă nu este vorba de starea de reverie de care vorbea Bachelard, pentru că *Jurnalul*, în ansamblul său, are o arhitectură bine definită, o frază închegată, iar fragmentarismul inerent unei opere diaristice se încheagă într-un discurs ferm, onest, fără efuziuni sentimentale sau lamentaţii adolescentine. Avem de-a face cu un scriitor matur, a cărui experienţă de viaţă l-a vindecat probabil de aşteptări nejustificate sau de autoiluzionări deşarte, pe care să le verse în paginile jurnalului.

Opera sa ficţională se încadrează perfect în intimismul interbelic pe linia Blecher, jurnalul, dimpotrivă, aparent se situează la polul opus operei, fiind guvernat de raţiune şi spirit. La o primă lectură, degajă impresia că raţiunea primează, că scriitura obedientă este stăpânită cu uşurinţă, iar scriitorul pătrunde în mrejele creaţiei ca un stăpân absolut. Aflăm că traduce mult, din diferite limbi concomitent, ceea ce îi ordonează gândirea, mai ales că el face traducerile pentru sine şi nu e constrâns de niciun termen sau vreo altă cauză exterioară. „Ieri tradus un fragment din Caligula de Camus (II, 14), cu mult interes intelectual şi cu gândul la copilul crescut în tabăra armatelor de la Rin (fiu al comandantului) şi răsfăţat de soldaţi (săndăluţă), cum îl prezintă Tacitus. Ajuns împărat, avea să devină teoretician şi practician al filosofiei absurdului! Ca într-un roman modern! Scriitorii francezi ştiu să interpreteze cu folos istoria. Teoria omului revoltat m-a interesat."(3 ianuarie, 1969, p. 421) Şi totuşi, iată că „interesul intelectual" e însoţit de gândul la copilul prezentat de Tacitus. Astfel de detalii, ce compensează excesiva raţionalizare a scriiturii, strecurate între rândurile jurnalului fără posibilitatea de a putea fi lăsate în afară de editor apropie scriitura şi, implicit eul scriitor de arhetipul feminin ce guvernează acest tip de creaţie. Preocupat de teoria omului revoltat, de felul în care scriitorii francezi ştiu valorifica istoria, diaristul găseşte răgaz să numească apelativul viitorului mare împărat, un diminutiv fără mare însemnătate, reţinut, totuşi, fără niciun fel de legătură cu restul textului. Astfel de inserţii vom mai găsi, şi acestea sunt doar cele care s-au strecurat între impresiile generale, deoarece informaţiile personale „nesemnificative", spune Aurel Sasu, mai cuprind date „cu privire la activitatea didactică, notaţii cu caracter gospodăresc, minore întâmplări de familie, scrisori primite şi trimise soţiei, mici evenimente locale, exerciţii de traducere din poezia universală sau ciudate cugetări despre «reptila malignă» şi «spiritul demoniac al numelui de oprobriu»."(p. 15) Toate acestea au fost lăsate pe dinafară de editor, şi considerate nerelevante pentru ansamblul operei scriitorului.

Lumea exterioară a diaristului se rezumă în prima parte la satul natal, cu uliţe pline de noroi, în care automobilul nu poate pătrunde, cu o casă în care este permanent alternată prezenţa soţiei cu absenţa ei, dar care îl solicită pe scriitor mai mult decât şi-ar dori la îngrijirea gospodăriei. Orizontul se lărgeşte apoi prin mutarea la Piteşti pentru scurt timp şi se completează spre final cu o vizită la Bucureşti. Cam aceasta ar fi schema după care se mişcă diaristul în cei trei ani naraţi, dar toate observaţiile referitoare la realitatea înconjurătoare sunt consemnate doar în măsura în care au o legătură cu viaţa sa interioară.

Notaţia din 21 august, 1969, este concludentă în acest sens: „*Iar singur*.[s.n.] Zina a stat aproape toată vara la Ştefăneşti. Are acolo pe Săftică, sora ei care, deşi mai în vârstă, duce cu succes gospodăria, ceea ce permite Zinei să se odihnească, fără grijă, când ştie că altcineva, competent, dirijează treburile. Sunt de acord că la Budişteni este trudă mare, de dimineaţa până seara, în acţiuni de nimica: hrană la păsări şi la porc, gătitul la bucătărie, lucrări de sezon în grădină şi livadă, şi că toate aceste solicitări epuizează, fără satisfacţia spirituală a unei munci productive. Înţeleg că Zina preferă să stea la Ştefăneşti fiindcă acolo se odihneşte. Rămân la Budişteni cu soră-mia, Marioara, mai mică decât mine cu paisprezece

[10] Constantin Fântâneru, *Jurnal*, în *Cărţi şi o altă carte*, ed. cit., p. 422.

ani, deci încă aptă de munca fizică, dar nu pot lăsa tot greul pe dânsa. Astăzi am bătut prunii cu prăjina, am cules şi am cărat la butie."(p. 439) Sunt puţine astfel de informaţii în carte. Jurnalul nu ne lămureşte nici cu privire la relaţia dintre soţi, nici cu privire la cea dintre fraţi. Ceea ce ştim din mai multe notaţii este că soţia lipseşte des, iar acest lucru provoacă fie stări de solitudine eului diarist, fie momente de îngrijorare, în cazul în care absenţa se prelungeşte neanunţat. Despre îndeletnicirile din viaţa de zi cu zi, în afară de cea de la masa de lucru, ştim că îi par o pierdere de timp, o consumare de energie în detrimentul cărţii. Nevoia de a creşte animale şi a munci grădina şi livada se nasc din raţiuni economice, dar produc o permanentă frustrare[11]. Scriitorul, deşi născut la sat, nu se va obişnui niciodată cu traiul agrest, dar nici oraşul nu-l atrage mai tare, vom vedea acest lucru atunci când se va muta pentru o vreme la Piteşti. În sat este aproape un anonim, uneori o „ruşine", tocmai pentru că este scriitor, iar alteori ţinta unor răfuieli ascunse, neasumate: „Nu sunt respectat în sat şi localnicii tineri sau bătrâni îşi arată cum pot desconsideraţia." (p. 447) În aceste condiţii este de mirare cum reuşeşte să-şi menţină echilibrul sufletesc, dat fiind faptul că societatea în care trăieşte îl exclude, iar cea spre care aspiră îl crede mort. Participă la muncile din jurul gospodăriei din necesitate, fără să aprecieze nimic din ceea ce Blaga descoperise în satul tradiţional. Este adevărat însă şi faptul că în Budişteni, prin ochiul scriitorului, nu descoperim nicio trăsătură ce l-ar putea apropia de satul blagian. Este un fel de închisoare ce-l ţine prizonier în anonimat, îi consumă o parte din energia necesară pentru a scrie, îi provoacă stări de angoasă, practic îl exclude din viaţa adevărată. „La Budişteni anul se măsoară cu sezonul estival, - căldură, optimismul vegetaţiei, belşugul grădinii şi livezii. Iarna, în general, însemnează frig, noroaie, solitudine şi maladii: răceală, gripă, stări depresive de tot genul.[...] Consider iarna la ţară o nefericire. Personal nu pot lupta împotriva ei şi o îndur ca un damnat la o detenţie absurdă, injustă."(pp. 445-446) Despre bucuria şi belşugul verii însă nu găsim nicio consemnare, ceea ce primează este acea stare decent exprimată de deprimare pe care i-o provoacă venirea iernii, stare ce se va repeta şi în anul următor, concretizat în boala ce-l va împiedica din a scrie.

Momentele de evadare din sat sunt notate şi ele doar ca evenimente ce se leagă de viaţa interioară. Consemnează numărul la care se găseşte redacţia revistei „Argeş", „fiindcă este identic cu al Zinei din Ştefăneşti, şi m-am gândit că împrejurarea poate să-mi fie de bun augur."(p. 456) Descrie felul în care arată oraşul pentru a motiva absenţa notelor din jurnal: „Întrerupt de mult scrisul şi nici în *Jurnal* nu am notat sistematic. Mă aflu într-o perioadă de acomodare cu oraşul. Şederea îndelungată la ţară, lipsa de conversaţie, neparticiparea la circulaţia urbană, la zgomote şi semnalizări, tocirea sensului vieţii colective pe care îl dă strada cu traficul vehicular, coloritul vitrinelor şi semnificaţia economică a firmelor au avut influenţă asupra mea..."(p. 458). Observă şi descrie strada pe care stă Matei Alexandru pentru că nu s-a schimbat deloc în treizeci de ani: „Sosit înainte de unsprezece după multă bâjbâială prin cartierul «Bucureştii Noi», până să găsim strada Durău, care, de fapt, nu este stradă, ci o uliţă desfundată cu noroi şi bălţoace, cum era acum treizeci de ani, când s-a construit casa, pe câmp!"(pp. 479 – 480)

Cam acestea sunt observaţiile pe care le regăsim în *Jurnal*, despre spaţiul exterior în care se mişcă autorul. Ele devin utile doar în măsura în care se leagă de anumite trăiri, explică o anumită atitudine sau conduce spre vreo generalizare.

O primă coordonată ce străbate scriitura din *Jurnal*, asigurând unitate textului, este răbdarea, din care derivă atenţia pentru detalii, pe care Ioana Em. Petrescu o extrăgea din natura „specific feminină, un fel de transfigurare în spirit, plecată de la aplicarea răbdătoare a

[11] Miercuri, 15 iulie, 1970, el notează: „Stări depresive cu tendinţe de permanentizare, din cauza lipsei totale de satisfacţii. Trebuie să-mi pierd vremea dând de mâncare la boboci de raţă, la pui de găină şi la porci. Acestea nu sunt activităţi, ci irosire a timpului! Mi-am simplificat existenţa în mod tragic: nu cer decât să fiu lăsat la masa mea din cameră să pot citi, scrie şi organiza publicarea operei. Nu mi se permite însă nici această posibilitate.", *Jurnal*, ed. cit., p. 444.

împletirii dantelelor”[12] Ştim din chiar prima pagină de jurnal că scriitorul traduce din diferite limbi, fără iluzia de a publica vreodată aceste traduceri. Continuă să le realizeze în ciuda tuturor dezaprobărilor, („soţia crede că fac o muncă zadarnică” –p. 422–), din diferite motive: pe Valery îl traduce pentru că „Fac un simplu exerciţiu pentru a-l înţelege mai bine pe autor, pentru a mă informa, în amănunt, asupra ideilor acestei celebrităţi mondiale.”(pp. 422-423), din Alfred Jarry traduce pentru a înţelege „ce însemnează «bufonadă» în literatură ca gen”, la Camus îl interesează teoria omului revoltat, epistola *Ad Pisones* a lui Horatiu o traduce pentru a o interpreta, chiar dacă „După două mii de ani, cred că s-a scris atâta despre această epistolă, încât ar cuprinde un raft de bibliotecă. (p. 425). Legătura cu poetul englez Keats este de altă natură. „Poetul mă interesează dintr-un punct de vedere asemănător cu al meu. A scris cu conştiinţa că are puţin de trăit, la fel ca şi mine!”(p. 429) (Raportul cu timpul este definit aici, o altă coordonată de bază a textului, dar până la a discuta acest raport merită amintiţi cel puţin câţiva dintre autorii pe care îi mai traduce.) Kenneth Allot va fi tradus în timpul amiezii, în locul orelor de somn pentru „cunoaşterea modului de a gândi poetic în Anglia contemporană.”, cunoaştere ce se impune mai ales că autorul a tradus bucăţi reprezentative din poeţii francezi contemporani lui, deci o punere în paralel este binevenită. Mai există numeroase trimiteri spre traducerile făcute, am inventariat doar o mică parte a numelor cu scopul de a evidenţia situaţia în care se află scriitorul. Retras din lumea literară din motive independente de voinţa sa, trăieşte într-un sat în care nu se poate ajunge cu automobilul şi citeşte şi traduce literatură contemporană parcă mai asiduu decât numele sonore ce se află în prim–planul vieţii cultural literare. Cunoştinţele sale din celelalte arte, despre care aflăm doar tangenţial din conexiunile pe care le face, vorbesc despre o solidă erudiţie consolidată după ani de studiu, despre care nu mulţi dintre contemporanii săi aveau să afle. În aceste condiţii, răbdarea este un atribut de bază ce l-a ţinut activ în ultimii ani de viaţă, când a fost permanent mânat de dorinţa de a reveni pe scena literară. „Din luna septembrie (1968) m-am pornit pe activitatea febrilă a scrisului pe baza pensiei acordate de Uniunea Scriitorilor, care îmi asigură existenţa”, nota el, în 19 februarie, 1969 (p. 429). O cauză exterioară iată, îl ţine departe de scris, de luxul pe care să şi-l poată permite doar la şaizeci şi unu de ani, după mai mult de treizeci de ani de când a debutat. Iar acum se află în plină luptă cu sine şi cu timpul, cu necesitatea de a scrie şi, în acelaşi timp cu dorinţa de a fi cunoscut şi apreciat. Este o luptă contra cronometru, deoarece se simte bătrân şi oscilează mereu între a-şi aprecia munca şi a o considera inutilă. Remarcat încă din liceu pentru ambiţia cu care a căutat mereu să-şi învingă timiditatea, Fântâneru scrie în fiecare zi fără a avea certitudinea că ceea ce scrie este valoros şi, implicit publicabil. Pregăteşte cu multă minuţiozitate materialul (cel puţin trei sute de pagini), şi aşteaptă un moment favorabil pentru a-i scrie lui Noica, (pe care-l cunoştea din tinereţe şi cu care a fost în relaţie de amiciţie), cel care, credea el, îl va ajuta să revină în viaţa literară. Până la urmă reuşeşte să publice cu ajutorul lui Gheorghe Tomozei, în revista piteşteană „Argeş”.

„Ieşirea din anonimat mi-ar da în primul rând prestigiu la masa de lucru şi mi s-ar respecta condiţiile necesare muncii de creaţie. Dar aceasta pare să constituie o problemă mai grea decât creaţia însăşi.”(p. 434) Există mulţi scriitori pentru care condiţionarea exterioară stă în calea operei. Atât pe plan intern cât şi în context mai larg, european sau mondial avem numeroase exemple în care scriitori măcinaţi de constrângerile sociale, trăiesc la limita subzistenţei şi sunt nevoiţi să-şi sacrifice energia pentru a-şi asigura traiul de zi cu zi. Fiecare caz este special şi diferit, aşa cum fiecare personalitate creatoare este unică. Fântâneru se plânge foarte rar de acest lucru, dar frustrarea este mereu prezentă, deoarece luciditatea îi permite o apreciere pertinentă a propriei opere, de unde şi nevoia unui ochi extern, care să-i confirme sau, după caz, să-i infirme supoziţiile. Zbaterea permanentă între „Zi de mulţumire:

[12] Edgar Papu, *Inventivitate şi exactitate*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek şi Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, p. 8.

am terminat capitolul «inefabilul»”(p. 437) sau „Mulţumit că am rezolvat problema încheierii vol. I al operei *Cărţi şi o altă carte*”(p. 447) şi „Iar dezorientat în privinţa calităţilor literare.”(p. 471) ocupă un loc de frunte între temele ce s-ar putea desprinde din restrânsul *Jurnal*. Oscilând mereu între certitudinea valorii şi lipsa ei, între a fi sau nu publicabil ceea ce scrie, Constantin Fântâneru nu se abate însă nicio clipă de la ţelul pe care şi l-a propus: „Ceea ce mă preocupă însă este ce trebuie să fac în puţinii ani pe care îi mai am de trăit. În primul rând, firește, să public...”(P. 453) Subordonează toate acţiunile sale acestui scop, scrie respectând un program strict pe care şi-l stabileşte, recitește şi corectează, după care transcrie majoritatea manuscriselor pe care le pregătește pentru a le încredinţa unor reviste. Răbdarea cu care face acest lucru ani întregi, fără nicio certitudine de finalizare, trimite spre *anima* despre care Bachelard spunea că este „refugiul vieţii simple”. În acelaşi timp, o parte din opera sa (*Naraţiuni*) vorbeşte despre „un tărâm de aur care există aieve şi spre care invit pe lector să călătorească.”(p. 445), iar „scopul operei este [...] să facă pe lectorii ei eroi şi eroine pe tărâm transcendent. Dacă nu reuşesc acest lucru, opera nu are raţiune să existe.” (p. 441) Iată că preocuparea nu se rezumă doar la a publica, ci trebuie să publice texte care să respecte un strict criteriu estetic. Drumul spre înfăptuirea acestor deziderate este însă lung şi anevoios, iar diaristul recurge uneori la funcţia cathartică a jurnalului, chiar dacă nu acesta este scopul său principal. „Mult aş vrea să se ştie ceea ce se petrece cu mine, în mod intim, experienţa mea absolut inedită nu poate fi redată prin nici un complex de metafore spre a fi sugerată lectorului.”(p. 439) Iar jurnalul vine să suplinească această nevoie. Destinat ab initio cercetătorului, interesat de „viaţa mea terestră”, dar şi lectorului care va căuta să vadă în el „ca pe micul ecran, tot ce am văzut eu cu ochii mei în viaţa mea terestră sau să audă tot ce am auzit eu or am auzit spunându-mi-se, în sfârşit, pe cât e cu putinţă, să ia cunoştinţă de toate obiectele pe care am pus eu mâna, de toate drumurile pe care am călcat...”(p. 452), jurnalul se eliberează adesea de voinţa diaristului şi scriitura alunecă prin fiinţa sa, eliberând spaime, angoase, dorinţe, nevoi, adică toate acele sentimente materializate în cuvinte, de care maturitatea scriitorului a încercat să ferească jurnalul său.

„Deprimat pentru că am încetat să mai scriu în jurnal despre şederea mea în infern, deşi experienţa de acum este poate cea mai importantă. [...] Sper însă să pornesc într-o zi şi să încep o nouă etapă a jurnalului pe care aş numi-o a «ţapului ispăşitor», adică a suferinţei finale. Sper să găsesc un stil adecvat, un vocabular ad-hoc de care am nevoie.”(p. 484) Prin aceste rânduri, Fântâneru a consemnat practic neajunsurile textului său, ce reies din lipsa unui vocabular spontan, dar şi a unui stil adecvat. Preocupat mereu de perfecţiunea Operei finite, a căutat să facă din jurnal ceea ce a făcut din restul textelor sale, privându-l de câteva dintre clauzele stabilite de Eugen Simion, dar realizând, chiar şi aşa atipic, o scriere diaristică interesantă.

Conştient de actul dedublării, el nota la 31 ianuarie, 1971: „Într-un fel sunt un artist al disimulării, un deghizat. Oamenii din ambianţa în care am trăit ultimii ani, elevii de la şcoala unde am predat, colegii din cancelarie, membrii familiei mă dau drept ceea ce vreau eu să par că sunt: un profesor, un cărturar, un scriitor. Sub scutul acesta profesional, toţi cunoscuţii mediului în care mă mişc văd în mine un om la fel ca toţi ceilalţi, banal, fără nimic marcant, distinctiv.”(p. 454) Admiţând că eul este actorul principal al acestei scrieri, autorul se apropie de remarca lui Freud care spunea că „eul este eroul tuturor reveriilor”[13], de unde am putea deduce că orice operă literară al cărei protagonist este eul, ar fi rezultatul reveriei. Situaţia este însă puţin diferită, iar acest lucru l-a observat şi Jung, cu mai mare aplicabilitate pe textul literar. La Fântâneru eul diarist pare a purta involuntar o mască, dar aceasta este evanescentă, permite foarte repede accesul la adevărata faţă, pe care autorul nu caută s-o ascundă, ci o

[13] Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, Traducere şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, Prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 13.

construieşte mai mult de dragul celor din jurul său, după aşteptările lor. Adevărata faţă a diaristului se conturează prin tehnica detaliului semnificativ, dar trăsăturile sunt atât de disparat plasate în text, încât necesită un real efort pentru a le descoperi. Orice pagină scrisă în jurnal se supune unui singur deziderat: efortul de a crea Opera, care să poată fi publicată pentru a-l readuce pe autor pe scena vieţii literare. Notaţia aproape zilnică în jurnal este şi el un exerciţiu de autodisciplinare, autorul mărturisind adesea că rândurile nu au calitatea necesară unei scrieri deoarece sunt redactate seara, când este deja obosit, neatent sau incapabil de a se concentra. Interesant este că la majoritatea scriitorilor diarişti, jurnalul apare în sincope de creaţie, dar nu şi la Fântâneru. Acesta când nu scrie în jurnal nu scrie nici altceva, de cele mai multe ori din cauze externe (este solicitat în gospodărie sau este bolnav). „Întrerupt scrisul şi nici în *Jurnal* nu am notat sistematic.”, mărturisea la data de 14 februarie (p. 458), când se mută pentru o perioadă scurtă la Piteşti. Scrisul se desfăşoară după un anumit ritual (diferit de cel rebrenian, totuşi), autorul are deja o vârstă la care tabieturile formate îşi cer dreptul, prin urmare a redacta jurnalul este până la urmă a redacta operă, iar aceasta necesită atenţie şi dedicare. Cu o altă ocazie mărturiseşte: „Întreruperea scrisului şi la jurnal şi în paginile romanului...”(p. 437), de această dată generată de nemulţumire şi de o senzaţie acută de oboseală: „Este un soi de suferinţă aproape neomenească!...Se datoreşte, cred, situaţiei anormale în care mă aflu de a nu fi publicat nimic de atâta vreme, de a fi socotit mort de «enciclopedişti», de a nu fi dat nimănui să citească din *literatura* [s. a.] mea atât de nouă! Consider ca un drept al meu să termin, să mă odihnesc şi să zică cineva că am făcut un lucru bun.”(p. 437) Prin intermediul acestei mărturisiri facem cunoştinţă cu toate nemulţumirile scriitorului, adunate într-o singură frază, dar care leagă ca un fel de cordon toate cele puţin peste şaizeci de pagini ale jurnalului. Scrie consecvent, dar nu publică nimic, deci este considerat mort, pentru că nu-l citeşte nimeni şi, prin urmare, nu este apreciat. Cam aşa s-ar putea traduce notaţia de mai sus a diaristului, cu ajutorul căreia depistăm câteva coordonate din universul său lăuntric, între care, la loc de frunte se află sentimentul acut al singurătăţii: „Zic existenţă *tragică* [s. a.] pentru că aşa am fost, singur, de când mă ştiu pe lume.”(p. 449) Percepută acut uneori („Sunt tot singur, mereu singur, iar în jurul meu întâmpin doar neajunsuri şi motive de indispoziţie” –p. 446 –), resemnat alteori („Încolo, singurătate şi tăcere” – p. 441 –), singurătatea guvernează multe din gesturile scriitorului. Se grăbeşte să publice deoarece, spune el, nici nu are cui să lase manuscrisele sale. Petrece atât de mult timp singur şi în tăcere, încât atunci când ajunge în oraş, nevoit să susţină o conversaţie, se teme că nu îşi va găsi cuvintele. Încurajarea confraţilor literaţi îl va scoate până la urmă din „amorţeală” şi-l va face să spere că îşi va vedea opera tipărită. Puţinele sale momente de satisfacţie intelectuală sunt strâns legate de acest aspect, completat de momentele de mulţumire la finalizarea vreunui capitol, de reuşita re/transcrierii sau de mulţumirea de ordin fiziologic generată de somn şi de bucuria de a visa. „În momentul de faţă somnul este, aşadar, singura mea desfătare completă.[...] Cu alte cuvinte, în vise trăiesc în general conţinutul scrierilor mele, de aceea spun că somnul a rămas singura mea voluptate, nepericlitată, până acum, de nici o schimbare inerentă înaintării în vârstă.”(p. 451) Percepută ca evadare dintr-un cotidian neprielnic într-un univers compensatoriu parcă de factură romantică, visarea este pentru Constantin Fântâneru, un lux pe care şi-l poate permite. „Despre celelalte plăceri nu pot să spun nimic cu aceeaşi preciziune. Plăceri vestimentare nu am. Plimbări, excursii, călătorii nu am putinţă să fac. La spectacole, restaurante, vizite, întruniri, şedinţe, nunţi, banchete, nu particip. Bucuria alimentaţiei în casă îmi este de asemenea îngrădită de maladia hipertensivă.”(p. 451)

Motivate parţial de lipsa banilor, parţial de starea sănătăţii, îngrădirile pe care le enumeră autorul în aceste rânduri trimit, inevitabil spre constatarea lui Eugen Ionescu: eul nu se simte confortabil nici măcar în singurătatea parţial autoimpusă. În complicitate cu această singurătate însă, îşi va concepe opera de maturitate, o operă valoroasă ce se restituie pas cu

pas cititorului pentru care a şi fost scrisă, dar care apare mult prea târziu pentru a-l mulţumi pe autorul ei. Cu gândul la marea revenire pe care i-o promite Gheorghe Tomozei („îmi va face o reintrare în literatură cu fastul cuvenit"), Fântâneru munceşte neîntrerupt, după cum reiese din ultima parte a jurnalului, scrie şi transcrie, furnizează materiale, vrea să lărgească sfera publicaţiilor la care ar putea colabora şi începe să-şi scrie memoriile. Scriitorul renaşte la gândul că opera îi va fi publicată în timpul vieţii, chiar dacă îi apar doar zece dintre *Naraţiuni* în revista „Argeş". Se mută la Piteşti pentru o perioadă, călătoreşte la Bucureşti pentru a se întâlni cu Matei Alexandru, care-i solicită memoriile, cunoaşte noi scriitori, este invitat la diferite întâlniri şi chiar membru în comisia de premiere a revistei „Argeş" unde s-a vorbit despre el „mai elogios decât despre autorii premiaţi". Toate acestea hrănesc optimismul scriitorului pentru a-şi vedea cartea publicată, dar nu-i modifică percepţia despre lume, care s-a conturat deja pentru cititorul jurnalului până în acel moment. Ceea ce se schimbă este factura notaţiilor: sunt mai scurte, se transformă în simple consemnări tot mai laconice şi se încheie brusc, dar rotund, la data de 10 august, 1973, într-o zi de vineri, cu promisiunea unei reveniri superioare calitativ, care nu se va mai realiza însă. Autorul moare doi ani mai târziu, fără a-şi vedea opera tipărită. Din această perspectivă, avem în acest jurnal mărturia unei speranţe deşarte, care a generat însă Opera şi a repus în circulaţie un nume devreme dispărut de pe harta literaturii într-un sat argeşean, pentru a creşte boboci de raţă, a bate prunii şi a culege flori de tei. Speranţa este alături de singurătate, o altă coordonată de bază a jurnalului ce conferă unitate şi coerenţă textului care, dacă se citeşte fără atenţia distrasă de calendaritate, are o unitate interioară bine definită. Trecerea de la data de 19 septembrie, 1969, la 28 februarie, 1970, de exemplu, se face pe nesimţite, cititorul neatent la dată nu sesizează nicio schimbare de tonalitate sau de nuanţă ce poate lua naştere din absenţa însemnărilor aproape o jumătate de an. Astfel, raportul cu timpul este lămurit. Timpul, în jurnal, se măsoară cu o unitate aparte: Opera. „Adevărul este că lucrez ca să pot muri liniştit." mărturiseşte la 23 aprilie, (p. 433), 1969, stabilind clar că singura modalitate de a-l învinge este creaţia. Trimiterile temporale au relevanţă doar în măsura în care sunt legate de lucru. „Am trecut de jumătatea verii [...], dar n-am ajuns până acum la capitolele esenţiale..."(p. 438) sau „În septembrie împlinesc anul de când lucrez la roman"(p. 438), sunt doar câteva din mărturiile în acest sens. Despre felul în care se raportează la moarte, temă inevitabilă a oricărui jurnal, sunt practic doar câteva rânduri creionate propriu-zis, toate trimiterile subsumându-se eforului creaţiei. În 27 ianuarie 1971 notează ca esenţial, să vorbească „despre lipsa temerii abjecte de moarte", ce pare să derive din optimismul generat de siguranţa că-şi va vedea opera publicată. Astfel, situaţia de a fi fost socotit deja mort i-a provocat o angoasă mult mai mare decât constatarea că are şaizeci şi patru de ani şi poate oricând să-şi încheie viaţa terestră, „fără să [se] poată afirma că acest sfârşit obştesc s-a produs pe neaşteptate."(p. 453) Tema morţii deci, chiar dacă există, e atât de slab reprezentată de indici lexicali încât se subsumează total temei creaţiei. Eul există şi se manifestă în funcţie de ceea ce scrie.

Chiar dacă este extrem de restrâns, din punct de vedere compoziţional jurnalul analizat s-ar putea divide în trei părţi: o primă parte ce cuprinde impresii de lectură şi observaţii pe marginea traducerilor, un jurnal de idei completat cu un jurnal de lectură practic, o a doua parte confesivă, în care eul îşi expune angoasele, îşi raportează existenţa la sine şi la ceilalţi în funcţie de creaţiile pe care le concepe, expune păreri despre moarte, lume şi din nou despre sine, şi o a treia parte, o mărturie deschisă despre necesitatea ca opera să-i poată fi publicată şi eforturile canalizate în această direcţie. Această a treia parte cuprinde timida revenire pe scena literară, care însă readuce speranţa autorului de a fi citit, precum şi confirmarea că ceea ce scrie se ridică la exigenţele valorice pe care şi le-a impus.

Cunoscut mai degrabă pentru statutul său de meditator al lui Noica, numele lui Fântâneru îşi recâştigă pe zi ce trece locul în literatură, iar prin reeditările succesive, cărţile sale devin tot mai cunoscute publicului larg. Conştient de tânăr de capacităţile sale, publică un

roman îndrăzneţ în scriitură, versuri originale şi, iată, un jurnal şi pagini memorialistice care să „lămurească" întregul său univers. Cele şaizeci şi trei de pagini ale jurnalului se construiesc într-un discurs diaristic ce merită atenţia lectorului nu numai pentru mărturia omului de dincolo de scris, ci şi pentru stilul aparte ce înglobează o experienţă de viaţă şi de scriere profund originale.

Bibliografie

1. **Barthes,** Roland, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfaţă de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1994;
2. **Blanchot,** Maurice, *Spaţiul literar,* Traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007;
3. **Călinescu**, George, „*Fals jurnal", Cronicile optimistului*, Editura Pentru Literatură, București, 1964;
4. **Călinescu**, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
5. **Cărtărescu**, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Postfaţă de Paul Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999;
6. **Crohmălniceanu**, Ovid S. *Literatura română între cele două războaie mondiale, (Ediţie revăzută), volumul I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
7. **Fântâneru**, Constantin, *Cărţi şi o altă carte*, Ediţie critică, prefaţă, îngrijirea textului, note, bibliografie şi indice de Aurel Sasu, S. C. Editura Minerva S. A., Bucureşti, 1999;
8. **Fântâneru**, Constantin, *Interior*, Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Simona Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006;
9. **Fântâneru**, Constantin, *Slujba din hol*, Ediţie şi îngrijirea textului de Aurel Sasu şi Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009;
10. **Freud**, Sigmund, *Scrieri despre literatură şi artă*, Traducere şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, Prefaţă de Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1980;
11. **Lejeune**, Philippe, *On Diary*, edited by Jeremy D. Popkin & Julie Rak, Katherine Durnin, Translator, A biography monograph, Published for the Biographical research center by the University of Hawai'I Press, 2009.
12. **Lejeune**, Philippe, *Pactul autobiografic*, Bucureşti, Traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000.
13. **Papu**, Edgar, *Inventivitate şi exactitate*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek şi Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991;
14. **Simion**, Eugen *Ficţiunea jurnalului intim*, volumul I, Editura Univers, Bucureşti, 2001;
15. **Simion**, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol. I *Există o poetică a jurnalului?*, vol. II, *Intimismul european*, vol. III, *Diarismul românesc,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.
16. **Simion,** Eugen, *Genurile biograficului*, Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 2002.
17. **Zamfir,** Mihai, *Cealaltă faţă a prozei,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1988;

INFLUENCE AND LEGACY: THE BRONTË SISTERS AND ANNE RICE

Alexandru-Ionuț Micu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: "Whoever controls the media, the images, controls the culture", said Allen Ginsberg. Those born in the 20th century have the luck to enrich their minds with literary masterpieces belonging to their predecessors. A novel or a poem is worth reading when it boosts one's imagination, leading to introspection. I pause, while reading, to ponder over an idea that impressed me; at the same time I'm thrown back to various states and memories. It's unbelievable what we discover about ourselves by simply reading.

Great writers have been inspired especially by classics. In the gothic genre we run across Matthew Lewis, Anne Radcliffe or Edgar Allan Poe; at first, one would be surprised to learn that novels "Jane Eyre" and "Wuthering Heights" include elements of the gothic. Ill-tempered characters wight for their loved ones and for their principles. Women silence men, supporting their points of view; an image unbearable in the first half of the 19th century. Novels belonging to the Brontë sisters hold the same energy as they did a century ago. No wonder they are avant-la-lettre and thought provoking.

Horror writer Anne Rice admits she was influenced by the Brontës; her vampires possess the same force and cruelty like negative characters Heathcliff and Mr. Brocklehurst. They owe supernatural powers, destroying everything around them. Moreover, misfit Catherine Earnshaw resembles Rice's creatures. They cannot find inner peace, struggling with dual personalities. Catherine's volcanic temper ends in no spiritual reconciliation; she's stuck between her nature and patriarchal pressures. She belongs to Heathcliff for eternity, but marries Linton.

Jane Eyre fights for freedom of speech, trying to win over man's authority; stubborn, smart, she rejects St.John's marriage proposal or Helen's spiritual limits. Like Lestat ("Interview with the Vampire"), she is willing to enforce her status in society in order to be accepted by the mob. Thus, mentalities can be shaped slowly but surely in order to reach that particular aim.

Keywords: passionate character, transcendental love, vampire, spiritual seclusion, crossing boundaries.

What makes a skillful writer? Each one of us has someone they look up to; especially when it comes to choosing your path in life. Writers influence each other a great deal. A work of fiction sends energy to each and every reader. He/she, in turn, passes it on to another.

Popular novels like Jane Eyre and Wuthering Heights have been subjects of discussions throughout decades. From constructing feminism and one's true identity to rejecting patriarchal models and morals. Horror writer Anne Rice was inspired by the Brontës' characters; they reflect a passion for living, struggling to reach their aims.

The Brontës had a strict upbringing just like Rice did. She was raised as a Catholic and that made her feel trapped, with no freedom. She was faithful to God until the age of eighteen, when she decided to be an atheist. She wanted to see the world with her own eyes, with no

restrictions from God; she felt she had to put away God in order to grow up and see the world as is. On the other hand, the Brontës had to cope in a male dominated society, in which the woman was forbidden to hold her speech. This way, their novels picture secluded dwellings in which characters must survive one with the other; the silence of the surroundings is deafening and hard to bear. Women are held prisoners by dominating men who abuse their power. In Jane Eyre, Mr. Brocklehurst, at Lowood school, is portrayed as a monster who torments pupils both physically and psychologically.

Characters in Rice's novels reflect their grief for having lost God; they have no hope in salvation, rebelling against their state. They see it as unfair, like a curse. After thirty-eight years of being an agnostic, Rice turns to God; she was proud to admit it, but she loved and needed God all those years. However, a short while after embracing Church, she dismisses any organized religious group. She believes in God and is a secular humanist at present. She left the Catholic Church because of its fight against same sex relationships and against the use of condoms in Africa.

If in most gothic tales, the settings used are remote castles, the Brontës use households in this scope. Normal families are made up of adults hard to deal with, having nightmarish childhoods.

Rice reached to the vampire as a metaphor of her Christ haunted self. She felt abandoned and had to cry her disappointment through her characters. The Brontës felt silenced by abusing males the way Rice felt silenced by the Church and its norms.

Mystery is a must when making up a story; there has to be some secrets, regardless the genre of that piece of writing. No one knows about Heathcliff's past; he is described as resembling a gypsy, being found in Liverpool by Mr. Earnshaw. As a newcomer and slave-like, he is humiliated and laughed at due to his condition; like Armand (*The Vampire Armand*), he is tormented by the powerful and the rich. They take advantage of their position, to inflict violence on the weak ones. Shockingly enough, even today, one observes the silent hierarchy of power in all types of groups; from pupils to peers at the workplace. We act like beasts, identifying the alpha and trying to defeat him/her.

Kidnapped from his Russian background, Armand is taken as slave by merchants, overseas. He is believed dead by his family and suffers from loss, pain, until is bought by Marius. Just like Heathcliff, he finds hard to adapt to the new lifestyle; the Renaissance celebrated the beauty of life, the human body and the world. A tormented soul, Armand can't grasp the others' joy and approach to life. Unable to adapt, Heathcliff leaves Wuthering Heights, knowing he has no reason left to stay here; that's because he overhears Catherine's discussion with Nelly. Disappointed by Catherine's apparent unrequited love, he flees to start anew.

Armand is taken too young into immortal existence. He plunges into a senseless, savage world of people and supernatural creatures alike. That's because they all act like animals, hunting something that provides peace for a while. However, Heathcliff has to bear humiliation and cruelty imposed by Hindley Earnshaw. He has patience, bearing it all, as long as Catherine shared his pure, strong love for her.

Jane Eyre experiences, as well, moments of distress and disappointment. As governess, she can't be closer to Mr. Rochester's ward; for, she's not a relative. But she isn't viewed as distant as a servant is. Faced with rejection and lack of love, she explodes with crisis and screams like any other child would do. After years of humiliation with the Reeds and at Lowood school, she is unable to tolerate anymore contempt from anyone. Feeling inferior, useless, she rebels against the morals of the time; it seems as if her job as a teacher and governess is but a mechanical action done by a marionette. She feels like a prostitute,

having reached the ultimate level of low esteem. This way, she associates with mad Berths, believing it is normal to feel that way. Thus, she sees herself at the margins of society. In the end, it is Mr. Rochester's inner light that brings her hope; other characters interfere as well, showing her kindness and encouragement. For example Mrs. Fairfax, St. John Claire and his sisters. Still, all the while, Jane held her head up, kept going. No one around could have assumed she is distressed. She stood up for her point of view and didn't give up believing in equality between men and women.

When it comes to gender, Rice reverses patriarchal roles; she destroys healthy principles such as "traditional family", promoting homosexual relationships in her novels. She sees no difference between males and females. Nor does Emily Brontë. Both are fierce and willed when expressing their ideas. Whereas Charlotte Brontë is milder. "Wuthering Heights" is encrypted and mysterious to most of us, even today. But why try to solve a puzzle, if there wasn't any puzzle from the start? *Wuthering Heights* can be viewed as a state of mind, a troubling tune that slowly ceased, ending peacefully.

Rice's and Brontës' works abound in lack of empathy, pain, terror and torment. Characters are troubled by their other selves that come to surface. Lestat (*Interview with the Vampire*) is unsatisfied with the 21st century world he is living in. He asks from recognition from humans and wants to be all knowing. His selfishness and superiority suddenly disappear when confronted with God's image on St. Veronica's veil. He is wounded by divine light, not having believed in Christ. Vampires search for the ray of light, for the answer that there is inner peace and divinity. Louis and Armand feel bitters living as immortals among humans. Furthermore, Heathcliff and Catherine are orphans craving for the light of hope, just like Rice's vampires do.

Jane earns a status in Victorian society and in Rochester's heart, but Heathcliff and Catherine's love ends tragically. Love transcends material world in both cases; while alive, the two couldn't reunite. She was distracted by Linton's morality and was stubborn to belong to the superficial, outer world. Still, in the end, she yearned for Heathcliff's affection.

Caludia (*Interview with the Vampire*) rebels against her two vampire companions (Lestat and Louis) just like Jane rebels against men and the morals of the time. Claudia feels a woman trapped in the body of a girl; for, she was made a vampire at a young age. She is stubborn, feeling suffocated by her father's care. Blaming Louis and Lestat for her condition she decides to kill the latter. For, she was closer to Louis. On the otherhand, the woman is in the way of homosexual relationships. Jealous on the little one, Armand decides to destroy Claudia in order to get closer to Louis. Unfit in her position, she is killed in order to re-establish order among male vampires.

The absence of a mother proved a disaster for most characters in Brontës's novels. But for Rice's characters, a mother is meant to increase the child's dependence on her. It's meant to reduce the male's masculinity; his over-identification with the mother leads to his homosexual identity.

Lestat acquires a comic feature just like Heathcliff. The latter's harsh tone and appearance prove a bit funny when associated with Lockwood's uneasiness and confusion. Lestat always appears safe and sound when believes him dead or gone. Ironic and selective as usual, he acts like a spoilt brat. His ill-temper and liveliness are similar to Jane Eyre's. Numerous novels evolve around his vitality to steal the show and stand in the public eye.

Writers like the Brontë sisters and Anne Rice, bring discussions to the table. They don't judge or point the finger at someone or something; a writer achieves public recognition if he/she offers readers thought provoking themes. Among many domains, Rice searched mythology, the histories of Egypt or Italy in order to complete her novels. At the same time,

Emily Brontë was inspired by Novalis, Goethe, Schlegel, Hoffmann in order to create the action in *Wuthering Heights*. Such authors are gifted because they practiced the use of the supernatural, integrating it in our day to day busy lives.

Bibliography

Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Penguin Popular Classics, Great Britain, 1994.

Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Wordsworth Classics, 1992.

Doane, Janice, Hodges, Devon, *Undoing Feminism: From the Preoedipal to Postfeminism in Anne Rice's "Vampire Chronicles",* in American Literary History,Vol. 2, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 422-442, Oxford University Press , http://www.jstor.org/stable/489948, accessed on 12.09.2013, at 04:32.

Glen, Heather, *The Cambridge Companion to the Brontës*, Cambridge University Press, UK, 2002.

Michie, Elsie B., *Charlotte Brontë's Jane Eyre. A Casebook*, Oxford University Press, New York, 2006.

Rice, Anne, *Interview with the Vampire,* Ballantine Books , New York, 1989.

The Vampire Armand, Random House , New York, 1998.

Stoneman, Patsy, *New Casebooks. Wuthering Heights*, Contemporary Critical Essays, The Macmillan Press, UK, 1993.

TIME AND SPACE DISTORSIONS IN MIRCEA NEDELCIU`S WORK

Ana-Valeria Gorcea (Stoica), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: At the time when the theoretical concept of chronotope was introduced, the issue of space and time and their indissoluble link was put into question, leading to multiple interpretations. If Bakhtin highlights the temporal dimension in literature, the 20th century is influenced by Michel Foucault's concepts of space and simultaneity. Starting from these theoretical references, we will try to identify in this paper, the time and space configurations in Mircea Nedelciu's novel Zmeura de câmpie.

Keywords: Mircea Nedelciu, novel, time, space, place, heterotopias.

Raportul spaţiu-timp desemnează, conform dicţionarului de filosofie[1], forma de bază a oricărei existenţe, spaţiul reflectând raporturile de coexistenţă dintre obiectele sau fenomenele sau dintre părţile lor, respectiv întinderea, distanţa şi poziţia lor, în timp ce, categoria de timp reflectă durata de existenţă a obiectelor şi fenomenelor, simultaneitatea sau succesiunea lor. Aşadar, fără timp materia ar fi pur şi simplu imobilă, iar fără de spaţiu am exista doar sub forma unei entităţi asemenea divinităţii pe care o preamărim; de aici rezultă indispensabilitatea raportului spaţiu-timp şi necesitatea acestora ca făuritoare a universului existenţial.

O dată cu apariția conceptului teoretic de *cronotop* dezbătut de Mihail Bahtin, interferența dintre temporalitate și spațialitate în cadrul operei literare – aflate într-o legătură indisolubilă – a fost pusă în discuție, oferind multiple nuanțări. Față de dimensiunea temporală a literaturii dată de Bahtin, alți teoreticieni de seamă, precum Gaston Bachelard, Michel Foucault, Yi-Fu Tuan, Marc Augé, constată, drept caracteristică a secolului XX, prevalența spațiului asupra timpului. Gaston Bachelard în lucrarea *Poetica spațiului*, pune accentul pe spațiu ce conține timpul:

„Uneori credem că ne cunoaştem în timp, dar nu cunoaştem decât o suită de fixări în spaţii de stabilitate a fiinţei, a unei fiinţe care nu vrea să se scurgă, care, chiar când se întoarce în trecut în căutarea timpului pierdut, vrea să «suspende – zborul timpului». În miile sale de alveole, spaţiul conţine timp comprimat. La asta serveşte spaţiul."[2]

Am asistat în proza modernă la desfășurarea unei narațiuni în timp, ca apoi, în proza postmodernă, prevalența să o capete construirea prozei în spațiu. În același timp, importanța spațiului, față de cea a timpului, mai poate fi argumentată de cele trei dimensiuni pe care le are acesta, față de o singură dimensiune a timpului. În plus, timpul nu ancorează nicăieri, deoarece are o singură direcție, doar înainte.

[1] Teodor N. Ţîrdea, Petru V. Berlinschi, Anatol I. Eşanu, Didina U. Nistreanu, Vitalie I. Ojovanu, *Dicţionar de Filosofie şi Bioetică*, A-Z, Chişinău, 2003, pp. 275, 297-298.
[2] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Seria „Studii socio-umane", trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin „Gaston Bachelard ca educator", Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 40.

Vom urmări în prezentul studiu, configurații temporale și spațiale așa cum apar în romanul *Zmeura de cîmpie* (Ed. Militară, 1984) de Mircea Nedelciu, insistând, în special, pe noțiunile de spațiu și loc dezbătute de teoreticieni precum Michael Foucault, Yi-Fu Tuan, Marc Augé[3].

Cele două concepte, spațiul și timpul, sunt parte integrantă din universul pe care îl construiește prozatorul în vederea reprezentării lumii reale, cu dimensiunile sale sociologice, antropologice, psihologice sau politice în spațiul ficțional.

Prin intervențiile teoretice ale lui Michel Foucault, secolul XX începe sub patronarea „epocii spațiului" și „a simultaneității"[4]. Argumentele teoretice elaborate de Michel Foucault privesc noțiunile de spațiu și loc, acesta fiind interesat de spații exterioare corelate cu sfera publică și introducând conceptul de **heterotopie**[5] în opoziție cu utopia. Heterotopia desemnează un spațiu existent în realitate care alătură simultan mai multe configurări sociale și chiar culturale. Acest spațiu este înțeles ca unul ce se află într-un raport de divergență cu continuitatea și normalitatea spațiilor uzuale. În viziunea lui Foucault, spații precum internatul, azilul, muzeul, biblioteca, librăria, trenul, cimitirul, cazarma, teatrul, cinematograful și chiar oglinda, sunt doar câteva dintre reprezentările conceptului de heterotopie elaborat de acesta, datorită capacității spațiilor indicate de a fi amplasamente *altfel*, ce dau iluzia accesibilității. Termenul propus de Michel Foucault, heterotopia, poate fi aplicabil prozelor lui Mircea Nedelciu mai întâi, pentru că majoritatea spațiilor heterotopice delimitate de Foucault există în prozele sale, apoi, sunt relevante atât relația protagoniștilor cu astfel de spații, cât și reflectarea spațiilor asupra personajelor ce dezvăluie dislocări și grave probleme identitare.

Ideea de spațiu a exercitat asupra scriitorilor o fascinație aparte, instituindu-se între spațiu și literatură o relație complexă ce se desfășoară pe mai multe nivele, plecând de la spațiul efectiv al orașului, al satului, al naturii etc. sau de la spațiul imaginar și interpretativ ce este proiectat în mintea cititorului și, încheind cu spațiul pe care îl parcurg personajele, de tipul de scriitură și chiar de subiect.[6] Proza lui Mircea Nedelciu nu rămâne fără efectele ordonatoare ale spațiului, inclusiv la nivel vizibil al paginii. Romanul *Zmeura de cîmpie*, fără a respecta o ordine cronologică a firelor epice, este sistematizat respectând „pricipiul listei"[7], de la A la Z; capitolele sunt de întindere diferită, de la câteva pagini, la câteva rânduri – capitolul *S. Alte scenarii de pace*, 5 rânduri – și încheind cu punctele de suspensie cum e cazul capitolelor X și Y. Surprinzătoare spațial sunt și capitolele în care se îmbină diferite stiluri funcționale. Stilul oficial e reprezentat, spre exemplu, de procesul verbal întocmit de Gelu în capitolul T prin care elucidează încrengătura de relații și dezvăluie posibilele origini ale celor doi prieteni, Zare și Radu, și potențează misterul în jurul originii sale. Prin stilul colocvial de tip epistolar se face apel la credințe, idei, păreri, respectiv, se actualizează situarea personajelor în spațiu și timp, iar cel de tip memorialistic se definește prin amintirile difuze ale protagoniștilor despre perioada copilăriei. Nu în ultimul rând, stilul științific corespunde teoriilor inedite ale lui Zare. Oricât de ofertantă și interesantă ar fi o abordare a

[3] Spațiile heterotopice dezbătute de M. Foucault; „loc antropologic" vs. „non-locuri" încadrate de Marc Augé sau diferențele dintre „space and place" discutate de Yi-Fu Tuan, respectiv topophilia și topofobia, sunt teorii importante ce dau prozei lui Mircea Nedelciu o anumită dimensiune și se arată ca niște repere care merită luate în considerare tocmai pentru dicriptarea universului ficțional al prozatorului, ce dezvăluie și influența pe filieră franceză asupra acestuia. Ni se pare relevant a aminti lucrările lui Ionuț Miloiu, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011 și Ramona Hărșan, *Heterotopie și ficționalizare a spațiului la Mircea Nedelciu*, în vol. *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Editura Universității „Transilvania" din Brașov, 2011, analize care operează cu aceleași concepte și față de a căror viziune nu ne putem distanța.

[4] „We are în the epoch of simultaneity: we are în the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed." În Michael Foucault, *Of Other Spaces. Utopias and Heterotopias*.
On-line at: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>, [accesat, 12 nov. 2014]

[5] *Ibidem.*

[6] Ionuț Miloi, *op. cit.*, p. 15-16.

[7] Sanda Cordoș, Prefața „Cine sînt fiii acelor taţi?", la Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Compania, București, 2005.

spațiului scriptural, revenim la interesul prezentului studiu ce se axează pe identificarea spațiilor heterotopice și pe evidențierea semnificației acestora ca amplasamente *altfel,* ce au un impact asupra protagoniștilor.

Despre mobilitatea personajelor și tendința acestora de a se afla în continuă mișcare ne dăm seama de la primele proze scurte ale lui Mircea Nedelciu, iar cele din romanul *Zmeura de cîmpie* nu sunt lipsite de nomadismul specific. Cei trei protagoniști, Zare, Grințu și Gelu, sunt surprinși în continuă mișcare: Zare – șofer pe camion în diferite zone ale țării, de regulă, de câmpie; Grințu – pedagog, ghid turistic, profesor; Gelu – cel care călătorește cu scopul de a rezolva puzzel-ul condiției lor de orfani în căutarea identității. De asemenea, personajele circulă dintr-o proză/ volum în alta/ altul – cei trei orfani sunt anticipați de proza inaugurală *Aventuri...*; Zare e prezent în ultimul roman al prozatorului, *Zodia scafandrului*; Gelu Popescu, cu inițialele G.P., traversează alte proze scurte din cele patru volume. Destinele sau traseele celor trei, ca și intersectarea acestora pe parcursul romanului sunt surprinse în intervalul 1973-1977, cinci ani în care aceștia schimbă mai multe locuri de muncă, se mută dintr-o parte în alta a țării, respectiv, sunt în căutarea punctului zero – fie a locului natal, al originilor, fie a spațiului surogat al celui natal. Spațiul cartografiat de tineri, în tot acest timp, este unul ce oferă diversitate și varietate, iar parcurgerea lui este „marcată iconografic de obiecte care facilitează deplasarea (mașină, tren, autobuz...) precum și de apariția recurentă a unor spații de tranziție, ale șederii provizorii, cum ar fi: gara, stația de autobuz, cafeneaua etc.”[8] Toate spațiile enumerate mai sus, alături de altele identificate în roman, precum cazarma, internatul, casa de copii sau închisorile, pot fi considerate spații heterotopice ce au rolul de a reliefa o lume reală ficționalizată. Trecerea personajelor lui Mircea Nedelciu prin astfel de spații are drept efect un permanent sentiment al izolării și înstrăinării. Nu în ultimul rând, spațiile înregistrate din permanenta mișcare a personajelor își conțin încastrate fixările temporale care se dezvăluie într-o oscilare între *atunci* – amintirile personajelor, stările de așa-zisă amnezie a lor din perioada războiului, a copilăriei etc. – și *acum,* timpul prezentului ce înglobează trecutul și prevestește viitorul.

Trenul, în accepțiunea lui Michel Foucault, și extrapolând la romanul nostru, autobuzul și mașina sunt spații heterotopice „de criză”, fără puncte geografice[9] ce ni se par a deveni, tot în termenii lui Foucault, heterotopii „de deviație”, tocmai pentru că indivizii ce se perindă cu aceste mijloace locomotorii „au un comportament deviant în raport cu media sau norma impusă.”[10] Spre exemplu, în tren, Gelu asistă în mod indirect la discuțiile dintre un tovarăș director și subalternul său, înregistrând toate trăirile și transfigurările directorului la poveștile fără sfârșit ale celuilalt, mișcarea mijlocului de transport și imaginile văzute pe geam fiind pretexte pentru povestirile ce urmau. Dacă la început „directorul părea încîntat de poveste, dar parcă și începea să se teamă puțin de volubilul său subaltern”[11], apoi, scena se modifică devenind un spațiu claustrant pentru acesta „directorul se retrăsese în colțul dinspre ușă și încerca să respire, era transpirat tot, agasat. Subalternul era aproape de el și-i povestea din nou ceva ce nu suporta contradicție”[12] sau „directorul își drese puțin vocea înainte de a reuși să-l roage pe Subaltern, cu o voce totuși aproape de nerecunoscut, să deschidă fereastra”[13], ca, în cele din urmă, directorul „să-și dea seama cu adevărat de cît de periculos este acest palavragiu subaltern al lui pe care l-a ascultat tot timpul cu gura căscată.”[14] Subalternul se adeverește a fi asimilatorul[15] ce-și impune punctele de vedere cu toată

[8] Ionuț Miloi, *op. cit.*, pp. 29-30.
[9] Michel Foucault, *art. cit.*, p. 5.
[10] *Ibidem.*
[11] Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie (roman împotriva memoriei)*, Editura Militară, București, 1984, p. 149.
[12] *Ibidem*, p. 151.
[13] *Ibidem*, p. 161.
[14] *Ibidem*, p. 170.
[15] Această încadrarea îi aparține lui Tvetan Todorov ce stabilește 10 tipuri de portrete de călători pe baza notelor de călătorie ale unor scriitori renumiți precum Chateaubriand, Victor Segalen și alții. Asimilatorul, în termenii lui T. Todorov, apare ca tipul colonialistului din Americi, în

superioritatea fizică pe care o poate folosi în acel moment pentru a-și domina ascultătorul ce pare a se prăbuși sub rafala de vorbe ale înverșunatului povestitor.

Autobuzul, alt mijloc de transport în comun sau „o altă etichetă?”[16] – de ce nu, a regimului comunist –, prezent în proza lui Mircea Nedelciu drept laitmotiv, simbolizează „contactul silit, din orice evoluție personală, cu socialul.”[17] Această forțare a personajelor de a lua contact cu mediul social este dezvăluită de parcurgerea spațiului dinspre oraș spre sat, respectiv, de la sat la oraș. Scindarea identitară se produce asupra personajelor tocmai prin constanta navetă – ce poate fi văzută drept o strămutare – a țăranului de la sat pentru a lucra în fabricile de la oraș și a orășeanului, ce reprezintă intelectualul – profesorul, inginerul, agronomul, doctorul etc. –, la sat. Această pendulare dintre sat-oraș și oraș-sat cu autobuzul văzut ca „instituție”, capătă diferite conotații, în funcție de direcția de mers, și anume, atunci când transportă bărbații din satele ilfovene spre uzinele din capitală, acesta devine „o agora în care există mulțumiți, nemulțumiți și indiferenți, în care critica este directă sau învăluită în metaforă sau deghizată în simplă glumă”[18] ce ne trimite cu gândul la stilul mucalit și profund al unui Ilie Moromete, însă adaptat *subt vremi*. Atunci când direcția de mers este dinspre autogările bucureștene spre satele din apropiere, se transformă „într-o ciudată sală de ședințe în care se confruntă opinii și concepții, se fac schimburi de experiență sau se tace semnificativ. Datorită zgomotului produs de motor, discuțiile nu suferă de prolixitate, ci sînt esențializate”[19], făcând trimitere, de ce nu, la limbajul de lemn propagat de partid. Această „instituție” nu este evitată de personajul Zare, care în capitolul *D. Despre numere matricole despre nume și eroi*, sub titlul „(DRUM)”, în scrisoarea adresată profesorului Valedulceanu, analizează accepțiunile acesteia ce nu „poate fi nimit(ă, n.n.) obiect pur și simplu.”[20] Aceeași presiune și mostră a existenței a momentului socio-istoric, este identificată de personaj, amintindu-i funcții dintre cele mai diverse. Astfel, autobuzul:

„poate fi luat drept ființă (dragă și mult așteptată; rupi petale de margaretă și te întrebi: vine nu vine, mă iubește, nu mă iubește?) și drept instituție (ce dacă e pe patru roți? e destul să se pună în mișcare și-l și auzi pe șofer: «aici eu conduc!») și drept forum («am auzit ieri în autobuz că...») etc. etc.”[21], în spatele căror ipostaze se remarcă fina și, de ce nu, dureroasa ironie a autorului.

Între autobuzul, cu diverse încărcături semantice – rata, cursa –, ce transportă categorii sociale de colo-colo și camionul pe care tineri precum Zare îl conduceau pentru a transporta cereale sau materiale de construcție există similitudini. Dacă cel de-al doilea „a avut un mare rol în construirea socialismului”[22], primul „a participat intens, alături de jeepul GAZ, la răspîndirea lui (socialismului, n.n.).”[23] În sine, aceste obiecte devin mijloacele prin care imaginarul colectiv este schimbat și adaptat la noile norme și reguli ale sistemului sau devin obiecte utile de propagandă.

---

cazul nostru, regimul comunist, ce se impune cu toată pleiada de credințe și reguli ce trebuie respectate necondiționat. În mod mult mai restrâns, Subalternul este reprezentantul forțelor Securității ce își arată superioritatea, inclusiv fizică, prin insistența cu care își domină interlocutorul. În *Noi și ceilalți. Despre diversitate*, traducere de Alex. Vlad, colecția „Texte de frontieră 29”, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 464.

[16] *O traversare*, din volumul Mircea Nedelciu, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria Opere, Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014 p. 171.

[17] *Cf.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vil I, A-D, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, București, 1993, p. 161.

[18] *O traversare*, *op. cit.*, p. 172.

[19] *Ibidem*, p. 173.

[20] Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)*, *ed. cit.*, p. 42.

[21] *Ibidem.*

[22] *O traversare*, *op. cit.*, p. 172.

[23] *Ibidem.*

Mijloacele de transport amintite, spații heterotopice sau „non-locuri", în termenii lui Marc Augé, prin disconfortul produs, prin puterea discreționară a persoanelor responsabile de condusul lor, denotă amalgamul, penuria generală, fizică sau psihică, dar și un absurd al existenței totalitare ce la micro-scară se poate identifica cu regimul comunist.

Autoturismul e un mijloc de transport ce nu e accesibil oricui și-i conferă proprietarului o poziție socială superioară și libertatea de a-și alege traseul dorit, față de pasagerii trenului și al autobuzului al căror traseu e prestabilit, dând impresia pseudolibertății. Astfel, autoturismul este la dispoziția ta, ca șofer, și a pasagerilor. Cel care stârnește praful pe străzile din satul B. este tocmai preotul satului care vine cu:

„un mic autoturism, un Fiat 850 [...] se oprește chiar în fața cutiei de poștă [...] rămâne nemișcat la volan pînă ce norul de praf îl depășește, trece și de voi, cei care stați în calea autobuzului, și se stinge apoi ca un fum, [...] un tip gras între două vîrste, coboară, ocolește mașina și face un gest incredibil. Pune în cutia poștală un plic. [...] părintele se urcă în mașină, o întoarce și pleacă în direcția din care a venit"[24], spre consternarea celor ce stau în stația de autobuz în plină arșită.

Trenul, gările, autobuzul, stațiile de autobuz, internatul, orfelinatul, cazarma sunt spații pe care Zare, Gelu și Grințu le parcurg și reprezintă, în termenii lui Marc Augé *non-locuri*, fiindcă în momentul intrării în astfel de locuri, o persoană încetează a mai fi o individualitate. Marc Augé susține că această „ștergere" a identității se face prin faptul că în aceste non-locuri, indivizii sunt supuși acelorași mesaje, respectă semnele și răspund acelorași apeluri.[25] „Spațiul non-locului nu creează nici identități singulare, nici relații; doar solitudine și similitudine"[26], fapt ce face ca non-locul să fie definit drept „opusul utopiei: el există, dar nu conține nici o societate organică."[27] Efectul trecerii prin aceste *non-locuri* sau spații heterotopice se manifestă asupra personajelor lui Mircea Nedelciu prin sentimentul izolării și înstrăinării ce reliefează chestionări identitare și problematica raportare la celălalt.

Cele două accepțiuni teoretizate de Yi-Fu Tuan – space and place – sunt, în accepțiunea acestuia, cuvinte familiare ce denotă experiențe comune, diferența dintre ele este între ce oferă fiecare, și anume, securitatea oferită de *loc*, acel loc de care suntem atașați și de care nu ne putem desprinde și, pe de altă parte, *spațiul* ce înseamnă libertate la care aspiră personajele[28]. Chiar dacă „there is no place like home"[29], pentru personajele lui Mircea Nedelciu, casa – cu forma sa de cazarmă, cameră de internat, camera gazdei, camerele fetelor vizitate și, în cele din urmă, casa părintească de care se înstrăinează sau este pusă sub semnul provizoriului prin scenariul lui Grințu – este descrisă ca fiind un mediu claustrant care contribuie vizibil la destabilizarea sentimentului de apartenență și fixitate[30] la care aspiră personajele. Incapacitatea sau refuzul protagoniștilor din romanul *Zmeura de câmpie* de a stabili legătura cu spațiul natal, cu spațiul protector al casei, îi menține în perpetua mișcare „de multe ori haotică și gratuită."[31]

[24] Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei)*, *ed. cit.*, pp. 54-55.
[25] Ionuț Miloi, *op. cit.*, p. 50.
[26] Marc Augé, *Non-Places: Introduction to An Anthropology of Supermodernity*, Trans. John Howe, Verso, London, 1995, p. 103, *Apud* Ionuț Miloi, *Ibidem*.
[27] *Ibidem*, p. 112.
[28] Cf. Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977, p. 3.
[29] [Nu este niciun loc ca acasă, trad. n.] *Ibidem*.
[30] Despre starea de fixitate vorbește Gaston Bachelard atunci când își construiește dialectica centrată pe analiza la nivel spațial a raporturilor dintre interior și exterior. Primul nostru loc și univers este, după afirmațiile lui Bachelard, *casa*, ca spațiu interior, care ne asigură unul din elementele esențiale ale existenței umane, starea de fixitate. Fundamentul teoretic enunțat de acesta sugerează faptul că spațiul domestic – casa, trebuie să ofere atât suport psihologic cât și un mediu protectiv menit să asigure un echilibru între răspunsul emoțional pe care individul îl manifestă în raport cu casa în care acesta locuiește. În Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Seria „Studii socio-umane", trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin „Gaston Bachelard ca educator", Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
[31] *Cf.* Ionuț Miloi, *op. cit.*, p. 42.

În concluzie, spațiile heterotopice amintite sunt învestite în proza lui Mircea Nedelciu cu multiple semnificații ce se răsfrâng asupra identității personajelor.

Bibliografia operei:

NEDELCIU, Mircea, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei), Editura Militară, Bucureşti, 1984; ediţia a II-a, Prefaţă de Sanda Cordoş („Cine sînt fiii acelor taţi?"), Editura Compania, Bucureşti, 2005.

NEDELCIU, Mircea, *Tratament fabulatoriu* – roman cu o prefaţă a autorului, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986; ediţia a II-a, Editura ALL, Bucureşti, 1996; ediţia a III-a, Cuvânt înainte de Sanda Cordoş („Un obiect util"), „Avertisment la ediţia a II-a – 1996" (Mircea Nedelciu), Editura Compania, Bucureşti, 2006.

NEDELCIU, Mircea, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietăţii, Şi ieri va fi o zi*, prefaţa de Sanda Cordoş („Mircea Nedelciu şi proba clasicismului"), Editura Compania, Bucureşti, 2003.

NEDELCIU, Mircea, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria Opere, Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Bibliografie critică selectivă:

AUGÉ, Marc, *Non-Places: Introduction to An Anthropology of Supermodernity*, Trans. John Howe, Verso, London, 1995. (1st edition published in French as *Non-lieux. Introduction à Une Anthropologie de la Surmodernité*, 1992).

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, Seria „Studii socio-umane", trad. Irina Bădescu, pref. Mircea Martin „Gaston Bachelard ca educator", Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

BACHELARD, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere de Luminiţa Brăileanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

BAUMAN, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or A Short History of Identity", In *Questions*

of Cultural Identity, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. London: Sage, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurenţiu Zoicaş, Irina Bojin, Victor – Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeţeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Of Other Spaces. Heterotopias*.

On-line at: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>, [accesat, 12 nov. 2014]

RUȘTI, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, București, 2009.

TODOROV, Tvetan, Noi *și ceilalți. Despre diversitate*, traducere de Alex. Vlad, colecția „Texte de frontieră 29", Editura Institutul European, Iași, 1999.

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Columbia University Press, New York, 1990.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

ȚÎRDEA, Teodor N., BERLINSCHI, Petru V., EȘANU, Anatol I., NISTREANU, Didina U., OJOVANU, Vitalie I., *Dicționar de Filosofie şi Bioetică*, A-Z, Chişinău, 2003.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

SYNTHETIC VERNACULAR: HUGH MACDIARMID'S POST-ETHNIC ANTISYZYGY

Oana-Maria Petrovici, Assistant, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: One of the paradoxes of modernist literature is that, after the Great War – also known as the War of Nations, national identity is confirmed not by validating a tradition based on a rediscovered ethnic coherence of a given cultural space, but by proposing a utopian alignment of folklore, literary precedents, and linguistic innovation into a post-ethnic metaphor. Hugh MacDiarmid's poetry in synthetic Scots can be considered an intellectual fantasy about an emancipated, polydiscursive, but idealized mindset. The paper aims to show that synthetic vernacular, a result of mythopoeis just like the national myth, marks the end of the latter in the very process of representing it, and MacDiarmid's case illustrates this.

Keywords: folklore, syzygy, utopia, Scots, national myth

If we are to believe Freud well into another century, we need to play, and we need fantasy. And artists need to write just as much as their readers need to delve into a book every now and then and lose themselves in somebody else's fantasy looking for a familiar persona to identify with. The need to escape reality leads to looking for efficient ways to induce and maintain a trance, and all nations and cultures have their preferred methods, more or less ritualistic, more or less democratic: shamanic practices, religious fervour, spiritual grace, artistic practices, the use of drugs or even alcohol. All have now been recognized as invariably legitimate ways to look for a parallel order of things, whether in individual attempts or collectively. If the former have the privilege of subjectivity, personal freedom and unrepeatable instances of artistic expression, the latter become prominent when intertwined with some political interest. Nationalism is an old reality, albeit a recent theoretical concept, but its underlying narrative invariably comes down to a product of fantasy.[1] Communities bound by a common language, commensality, a given territory, a common form of worship and a shared set of traditions identify themselves with a myth at a collective rather than individual level. This myth may include references to some particular aspects in the life of those communities, ie. personal relationships, social dynamics, a set of values and a pantheon of ancestors, but its main purpose is to set apart a group of people by special features that differentiate them from any other group at any given time.

Long before the time when the word nation took Ernest Renan's meaning and before the first theories of nationalism, the idea of national identity justified territorial claims, wars, inheritance rights, cultural purism, and claims of (at least) cultural superiority. Still, as Manning Nash shows in his book *The Cauldron of Ethnicity in the Modern World*,[2] it was more than mere commensality and shared beliefs: a community was considered a nation if it also shared loyalty to the same authority ruler.[3] Scotland first became a united kingdom in 850 AD. Before King Kenneth I (MacAlpin), the territory was divided between small kingdoms with a mixture of populations of diverse origins and languages. In order to justify

[1] Benedict Anderson, *Imagined Communities*. For reasons of space limit, this is not the place to elaborate on the theories of nation and nationalism The idea of imagined unity is important, see p.184 in particular.
[2] An extract of this book features in John Hutchinson, *Ethnicity*, pp. 24-28.
[3] Susan Reynolds, *Kingdoms and Communities in Western Europe (900-1300)*, p. 253.

territorial claims and alliances with the Catholic Church and other Christian kingdoms, king Constantin II (900-943) decided it was now time to take measures to create a national identity. He commissioned his bards to put together a text that was designed to be delivered as a national myth. The myth "traces" an Egyptian princess named Scota, daughter of Pharaoh Ramses II, who "left Egypt shortly after the Israelites crossed the Red Sea. She wandered for 1,200 years in the deserts of the eastern Mediterranean, before crossing to Sicily and making her way through the Pillars of Hercules (Straits of Gibraltar), through Spain and then across to Ireland. In her baggage she brought the block of sandstone, weighing 152 kilograms, which was reputed to have been used as a pillow by Jacob when, according to Genesis 28, he had his celebrated dream about Jacob's Ladder ('I am the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed'). From the east coast of Ireland, Scota beheld her own Promised land – Scotland – and crossed over to it with Jacob's sacred Stone."[4]

This was just the earliest record of royal mythopoeis, with a clear political purpose in mind. Other attempts followed in the Middle Ages (the Bruce, William Wallace), the Enlightenment (Bonnie Prince Charlie), in Romanticism (the Antiquarians and bards), and in modernism.

The modernist period saw a search for those elements that illustrate continuity in literary tradition. The first myth of Scottishness is a historical and political fantasy, but the interwar Scottish revival saw an antagonistic co-existence of a nostalgic fantasy and a reaction to it by means of an intellectual fantasy of what Scottish culture should be. But the latter was as much of a fantasy as the former.

Technically speaking, the term fantasy is used in strict reference to a genre of fantastic imagery and population. It derives its characters from mythology and relies heavily upon allegory. If the first national myth of Scotland easily ticks the categories of fantasy, the subsequent national revivals are represented by texts which do rely upon fantasy and mythology, but where the former is a form of nostalgia, and the latter is historical mythology. Heroes are hyperbolized avatars of real people, whereas enemies are equally magnified reflections of historical villains. There is a difference though between folk mythopoeis (for instance, ballads and stories about the likes of Bruce, Mary Queen of Scots, Bonnie Prince Charlie, and Robert Burns himself!) and its intellectual counterpart. With direct reference to Scottish literature, the second includes some famous cases of literary and social forgeries[5] based on a pre-existing corpus of literature not necessarily originating from the same, or a homogeneous, cultural space. The Ossianic series is based on other poems which were edited and complemented with James Macpherson's own verse. Another historic example is Sir Walter Scott's staging King George IV's visit to Scotland in 1822.[6] As a consequence of moving the Scottish Parliament to London within the framework of the 1707 Act of Union, the network of traditions and etiquette around the Scottish monarchy and Parliament had gone into oblivion. In desperation, Sir Walter Scott, baronet, then appointed to organize a pageant for the occasion, resorted to the existing Romantic literature on the Highlands (including his own).

These two examples illustrate a wider interest in myth which goes beyond Romanticism. In fact, Scottish mythopoeis continues well into modernism. But with Hugh MacDiarmid it took a different turn as he reacted against previous lyrical effusions – the

[4] Magnusson, *Scotland. The History of a Nation*, p. 41. Constantine II himself provided the name Scota and a "husband, Gaedel Glas (Gathelos), a prince of Scythia and ancestor of the Picts." This addition was designed to connect the Picts' genealogy to the Scottish bloodline. It invited the Picts under the Scottish umbrella of the noble origin and gave them a history and an identity as a brotherly gesture while putting a king's authority over them.
[5] I use the term 'forgery' as defined in the *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, p. 465.
[6] Michael Lynch, *Scotland, A New History*, p. 354.

Kailyard writers and the Burns worshippers.[7] The problem at the time was a declared insurmountable national antisyzygy – a split between mind and spirit, referring to the Scottish writers' inability to produce great Scottish literature in Scots.[8] Despite a living tradition of folklore (demonstrable in tradition, linguistic patterns, folk songs and stories, and costume – albeit debatable) and a constant preoccupation for writing about all things Scottish (not only about the Highlands), the efforts to produce a national literature were blocked by a perceived poverty of local material to draw upon, diglossia, and a sense of cultural inferiority as compared to English literature. This explains the peculiar myth-making fervour around Robert Burns, but only to the extent to which it fulfills a spiritual need to celebrate something which is thoroughly Scottish. The problem, as Hugh MacDiarmid identified it, was that such forms of worship were schizophrenic because, as long as the Scottish language could not be restored at all levels of society and knowledge, the tradition, such as it was, was bound to remain stuck in a myth.[9] In other words, the heroes, otherwise real historical and literary figures, were fast becoming legend material simply because there were few people left to read Scots and capitalize on it. In fact, as he pointed out, his generation was barely able to read Robert Burns in original.[10]

At this point, the Scottish antisyzygy was a metaphor for the gap created by the English system of education between the job-seeking and the folk-promoting, a social pattern which generally coincided with the gap between urban and rural communities.[11] The two possible solutions to close this gap attempted a reconciliatory representation of Scottish culture: to write about Scotland in English for the sake of the contemporary English-speaking audience in Scotland and elsewhere (which prevailed in the end), or to revive the pre-English treasures and educate the younger readers in the tradition of their elders.

The history of Scottish literature shows that, in the early 20th century, many young writers start with the second solution from a sense of patriotic duty, but then some of them shift to the first.[12] Young Hugh MacDiarmid (Christopher Murray Grieve) felt the main priority in creating the premises for a representative Scottish literature was to start from a unified base where there was none. Historically, Scotland is the home of many ethnic minorities of diverse origins, local or immigrant.[13] The language itself shows the same characteristics. Consequently, how can we establish a *pre-English* canon in this context? Of course, pre-English is not necessarily the same thing as Scottish, for that too is a historically agreed convention. MacDiarmid came up with a revolutionary solution: a synthetic Scots derived from all the linguistic sources within the established convention,[14] plus literary precedents and poetic imagery. His first two books of poems under this pen-name are representative for this stage: *Sangschaw* (1925), and *Penny Wheep* (1926). He continued to use Scots after that, but gradually turned to English to write his maturity works.[15]

[7] See the *Robert Burns* piece in *The Uncanny Scot*.
[8] „Caledonian antisyzygy", Gregory Smith's phrase from his book *Scottish Literature: Character and Influence* (1919). Here, antisyzygy is an oxymoron pointing to the harmonious co-existence of opposites in the Scottish culture.
[9] In *Lucky Poet*, MacDiarmid accuses his nation of being "a frustrated people, / Victims of arrested development" unable to seize the potential they have (p. 319).
[10] This was not even new to Robert Burns' contemporaries, but the information shocked the modernist generation. Catherine Carswell's biography of Robert Burns suggests that even the Bard's admirers could not read his poems in Scots and were not familiar with his work; her conclusion is that Burns was perceived more like a social fashion than a literary phenomenon.
[11] Hugh MacDiarmid understands an ethnic hiatus between the Border region and the Highlands, as he shows in *Lucky Poet*, p.5 and the next.
[12] See Roderick Watson…
[13] Matt McGuire, *Contemporary Scottish Literature. A Reader's Guide to Essential Criticism*, p. 24. It still is, though in a different combination. The idea is that unity in language and literature is a utopia, as it was during the Scottish Renaissance.
[14] The convention was upheld by the Scottish Vernacularists, whom MacDiarmid actually despised for their lack of vision and futility of scope since their only mission was to revive dead words. See John Baglow, *Hugh MacDiarmid, the Poetry of Self*, p. 48.
[15] In fact, MacDiarmid wrote in Scots from 1920 to 1934, but it is not the aim of this paper to study the entire period. After the first two verse collections, the matter of synthetic Scots is hardly surprising to his readers. See Kenneth Buthlay, 'Adventuring in Dictionaries,' in *Hugh MacDiarmid: Man and Poet*, edited by Nancy Gish, Edinburgh University Press, 1993, p. 147.

The poems collected in *Sangschaw* and *Penny Wheep* seem to have found a bridge between rural imagery and the outer space (the moon, rainbow, planets), and the atmosphere is intimate, with a familiarity suggested by the playful use of language. The apparent familiarity comes also from the variety of stanza and rhythm patterns that are easily found in the folk tradition of ballads and songs. In fact, these two volumes were initially mistaken for a fresh continuation of the Scottish 'crusade' abandoned midway by the Kailyard writers (J. M. Barrie, Ian Maclaren, S. R. Crockett).[16] The perception was that MacDiarmid "ransacked" John Jamieson's *An Etymological Dictionary of the Scottish Language* (Edinburgh: University Press, 1808) because he needed more words to be able to accurately express feeling and thought. In other words, synthetic Scots *was* considered the Scottish revived vernacular, and the initiative was saluted as another attempt of continuing the tradition of Robert Burns.

This is a cultural symptom of fantasy in anticipation in the sense that a poet is in fact expected to search through dictionaries in order to create folklore, and the Doric[17] language was equivalent to proper folklore. This, in turn, indicates a profound fracture in the readers' mental framework, the original meaning of the Caledonian antisyzygy: proper folklore is conspicuously kept separate from contingent expression; it is fantasy in the Freudian sense, it fulfills the need to play and delve in some form of art as a pleasure separated from rational behaviour. They feel entitled to ask for their right to daydream, and poets must oblige. *Sangschaw* and *Penny Wheep* lyrics come with diminutives, the predictable 'bonnie,'[18] a sharp wit and the expected glossary – also a sign of tradition, for collections of written folklore literature had been glossed since the Antiquarians.

The themes in the early lyrics are constant features in MacDiarmid's entire work (the poet's mission, nationalism, intellectualism, higher levels of perception, death, love, creative energy, universalism, primordial myths etc.), but the synthetic Scots stage is significant for a number of issues that MacDiarmid explains in many places. As shown above, the poet promotes himself as different from mere Scottish Vernacularists. His first poems are written in English – the 'Grieve stream'[19] as they are called because they were written before the persona Hugh MacDiarmid was firmly established – and, apart from the predictable nationalist view, they prepare the way for a shift to synthetic Scots.[20] The choice itself for the change in language is a poetic decision. A well-established part of Scottish literary tradition is the prolonged use of two styles in direct connection with language. Ever since the Makars, the higher or noble themes had been rendered in anglicized words (or English by the time of Robert Burns), whereas Scots was reserved to the lower-ranking topics and characters. By the turn of the 20th century it was therefore a general understanding that literature in Scots was the realm of rural, second-class, rough, primitive, parochial life outside the range of English education and administration. However, this is a simplistic label even for MacDiarmid's contemporaries. To expect the *Sangschaw* and *Penny Wheep* poems to sound rural in the name of tradition is to seriously overlook the heterogeneous nature of the Scots language. In their own writings and translations, the Makars felt it necessary to borrow not only from dialects, but actually from other European languages (French, Latin),[21] which literally means

[16] An article in *The Courier-Mail Brisbane*, of 26 January 1935, 'Contemporary Scottish Poetry' (p.12), praises precisely the familiarity in these first two volumes in contrast to the exclusivist language developed in later poems. The year and place are important because, at the end of MacDiarmid's Scots period and more than ten years since *Sangschaw* and *Penny Wheep*, when the poet expected his readers near and far to understand his language and his fellow Scottish writers to follow suit, the first impression still prevails. http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/35864381 (28.11.2014)

[17] Generally used interchangeably with other two terms – Lowland Scots and Lallans.

[18] Iain Crichton Smith, „Hugh MacDiarmid: Sangschaw and A Drunk Man Looks at the Thistle," in *Studies in Scottish Literature*: Vol. 7: Iss. 3, p. 169-179, http://scholarcommons.sc.edu/ssl/vol7/iss3/5 (28.11.2014), p.172.

[19] John Baglow, op. cit., p. 27. The earliest poems published in the *Northern Numbers*, the *Scottish Chapbook* and in other periodicals prepare the *Sangshaw* and *Penny Wheep*, and even at that time indicate a heavy reliance upon dictionaries.

[20] Kenneth Buthlay, "Adventuring in Dictionaries," in Nancy Gish, *Hugh MacDiarmid: Man and Poet*, p. 147-148.

[21] Roderick Watson, *The Literature of Scotland*, p. 29 and the next.

that MacDiarmid's contemporary Vernacularists had an impossible task at hand. To make matters more complicated, underneath the simple elements of the rural tableau, MacDiarmid weaves a network of themes which are anything but parochial, and the network is alive, it changes with every echoing reference to real or imaginary people and stories. His poetry reveals an organic universe of language, feeling and intellect which did not have a historical correspondent in Scotland, but artificially creates a model of union through art, an aspiration fulfilled at the higher level of spirit rather than ethnicity.

The second issue against the Vernacularists is that Synthetic Scots is a collection of folklore from a variety of sources, not just vocabulary. In his autobiography *Lucky Poet*, MacDiarmid reviews the inventory of sources he used to build the synthetic Scots and mythology: Scottish dialects, the Old Norse language and mythology, Gaelic literature, Gypsy loans, Norwegian, the Orkney dialect, Icelandic mythology, Scandinavian poetry, as well as medieval literature,[22] an impressive acquisition from his teenage library readings. Another source is Jamieson's *Dictionary* where he finds a vast treasure of mythology-bound words in Scots.[23] The muse Audhr [approximate spelling],[24] the Deep-Minded, originates in the Old Icelandic *Laxdoela saga*, but is a mixture of The serpent Midhgardhsormr [an approximate spelling], or the Middle-Garth's [Middle-Earth] Snake (a literal translation from the former name, and one of many other names suggestive of its various meanings) which encircles the earth or its variant the sea monster (which appears in *The Sea-Serpent*), and Yggdrasill the tree of life / the sacrificial World Tree that will be developed in the later poems come from Norse mythology, and so does the "mead of poetry,"[25] which can relate to any instance in MacDiarmid's poems where a poet takes alcohol to an excess in order to explore parallel worlds and unleash his imagination. As Heather O'Donoghue shows, MacDiarmid reworks the material in Jamieson's *Dictionary* to make the mythological reference more transparent, and in fact combines elements from Celtic, Anglo-Saxon, and Norse Mythology to build various facets of symbolic characters, including Scotland and the poetic voice.

The third issue regards the poetic devices and inspiration from other literary sources. And the first source of literature is, again, Jamieson's *Dictionary*. It is in fact a complex work that goes far beyond the lexicographic interest. By today's standards, the *Dictionary* is a folklore collection in its own right.[26] The entry-words are illustrated in samples, more in verse than in prose, of old Scottish texts in quotation. Additionally, the dictionary provides detailed descriptions of customs and celebrations, which considerably changes the modern perspective on the use of this source. To "ransack" the dictionary for new words is very far from the truth, what MacDiarmid did was to use[27] a ready-made anthology which he himself supplemented with his own readings and even references from music, sciences, the media and, as the long poems (*A Drunk Man Looks at the Thistle*, *To Circumjack Cencrastus*) and later volumes show, even from literatures and arts from other countries.[28]

Apart from the political propaganda which was not to the liking of his audience, the increasing use of such references made later poems difficult to read. But even with the early ones the problem of glossing and translation returned to plague MacDiarmid himself. He had

[22] *Lucky Poet*, p. 328.
[23] Heather O'Donoghue, *English Poetry and Old Norse Myth: A History*, p. 175 and the next.
[24] Idem, p. 180. The approximation follows MacDiarmid's own pattern.
[25] Idem, p. 175. O'Donoghue even draws a parallel between the formula of the mead (blood, saliva, and honey brewed together and accidentally mixed with god Odin's vomit, according to legend) and the poet's bad whiskey in the *Drunk Man*. She also mentions an English poet, William Herbert, translator of Icelandic poetry from the original, whom MacDiarmid was familiar with.
[26] Kenneth Buthlay, "Adventuring in Dictionaries," in *Hugh MacDiarmid: Man and Poet*, edited by Nancy Gish, Edinburgh University Press, 1993, p. 149-150. He shows that, in its turn, Jamieson's *Dictionary* used another source, the *Gallovidian Encyclopedia*, considered not a very reliable instrument (p. 158).
[27] Use, that is, take inspiration from, paraphrase, or simply take without quotation marks.
[28] As Kenneth Buthlay shows, Jamieson's was not the only dictionary MacDiarmid borrowed from. He also used George Watson's *Roxburghshire Word-Book* (published in 1923). Kenneth Buthlay, idem, p. 161-163. Other relevant sources are other people's glossaries, such as James Colville, or the drafts drawn-up and published prior to the publication of the *Scottish National Dictionary*.

to operate changes in the glossary of the revised edition of *Collected Poems* (1967) and again to make them suitable for the American readers. The poetic material had become difficult to read even for educated readers (despite the continuous reiteration of his poetics and varying ideas about national culture and literature). It started from a tradition that was largely unfamiliar to its public, and was distorted beyond recognition, to a point where any generation of Scottish readers would find it impossible to play / daydream within the rearranged folklore. In fact, the only familiar tradition remains the homogeneous pocket of parochial songs and customs practiced in the same space by the same tribe. The difficulty for the Scottish traditionalists was that even their vernacularism was cosmopolitan by default. After the future Scottish poetry was imagined in *Sangschaw* and *Penny Wheep*, it was even further reduced to an echo, for the unintelligible sound of something familiar[29] was what the poet aspired to, which in turn put an end to mythopoeis itself, as it reduced the process to just hearing, but not producing anything coherent regardless of the legitimacy in borrowing from linguistic, literary, or mythological sources.

Bibliography

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, New York, Verso, 1998.

Baglow, John, *Hugh MacDiarmid, the Poetry of Self*, McGill-Queen's Press – MQUP, 1987.

Carswell, Catherine, *The Life of Robert Burns*, Edinburgh, Canongate, 1990.

Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, 1999.

O'Donoghue, Heather, *English Poetry and Old Norse Myth: A History*, Oxford University Press, 2014.

Gish, Nancy, *Hugh MacDiarmid: Man and Poet*, Edinburgh University Press, 1993.

Hart, Matthew, *Nations of Nothing but Poetry: Modernism, Transnationalism and Synthetic Vernacular Writing*, Oxford University Press, 2010.

Hutchinson, John, Anthony D. Smith (eds.), *Ethnicity*, Oxford University Press, 1996.

Lyall, Scott, *Hugh MacDiarmid's Poetry and Politics of Place. Imagining a Scottish Republic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

Lyall, Scott, Margery Palmer McCulloch (eds.), *The Edinburgh Companion to Hugh MacDiarmid*, Edinburgh University Press, 2011.

Lynch, Michael, S*cotland – A New History*, London, Pimlico, 1998.

MacDiarmid, Hugh, *Collected Poems*, The Macmillan Company, New York, and Collier-Macmillan, London, 1962.

MacDiarmid, Hugh, *Selected Poems*, London, Macmillan and Co., 1934.

MacDiarmid, Hugh, *Lucky Poet*, Alan Riach (ed.), Manchester, Carcanet, 1994.

MacDiarmid, Hugh, *The Uncanny Scot. A Selection of Prose*, London, Macgibbon & Kee, 1968.

Magnusson, Magnus, *Scotland. The History of a Nation*, London, HarperCollins Publishers, 2001.

Reynolds, Susan, *Kingdoms and Communities in Western Europe (900-1300)*, Oxford University Press, 1997.

[29] Matthew Hart, *Nations of Nothing but Poetry: Modernism, Transnationalism and Synthetic Vernacular Writing*, p. 57 and the next.

Watson, Roderick, *The Literature of Scotland*, in *Macmillan History of Literature*, A. Norman Jeffares (gen. ed.), Macmillan, 1984.

Studies in Scottish Literature: Vol. 7: Iss. 3, p. 169-179, http://scholarcommons.sc.edu/ssl/vol7/iss3/5 (28.11.2014).

The Courier-Mail, *Brisbane*, 26 January 1935, http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/35864381 (28.11.2014)

RADU G. ŢEPOSU AND THE CHARACTER'S EMANCIPATION FROM SLAVERY

Oprea Andreea Oana , PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This essay examines Radu G. Ţeposu's volume of criticism,"The life and opinions of the characters"[1], which describes the evolution of the Romanian literature. The special case in this discussion is the relation between author, narrator and character.

Presenting the way the character of the Romanian novel evolves, beginning with the puppet-like character and finishing with the new age character in the writings of the 60s Generation, one that has it's own life, at the boundary of reality and fiction, Radu G. Ţeposu also analyses the author's strategies of shaping the novel and the development of the genre.

Moreover, using the theory of the three stages of the narrative process, the Romanian critic divides the novel into three categories: transitive, reflexive and meta-novel.

Although very similar with Nicolae Manolescu's book,"Noah's Ark"[2], reaching the same theme, with alike structures, what makes this volume unique and urges the need to be brought into attention, as it deserves, is the different vision that Radu G. Ţeposu uses.

Key words: character, author, narrator, transitive novel, reflexive novel, meta-novel.

În 1983, criticul Radu G. Ţeposu publică la editura Cartea Românească *Viaţa şi opiniile personajelor*, un volum a cărui miză este panoramarea universului romanesc autohton de la începuturi până la scrierile generaţiei'60. Supuse analizei în ordine cronologică sunt romanele reprezentative, capodoperele literaturii române de la Dimitrie Bolintineanu cu *Manoil* şi ajungând la *Cartea Milionarului* de Ştefan Bănulescu.

Specificul criticii practicate de Radu G. Ţeposu în care personalitatea sa dominată de melancolie este, aproape fără abatere, mereu acoperită de o mască a ironiei îşi atinge punctele maxime şi în acest volum în care tehnica riguroasă este îmbinată cu jovialitatea scriiturii. Capacitatea exegetului de a înţelege în amănunt universul romanesc şi de a îi aplica o grilă interpretativă compactă din perspectiva jocului de putere dintre narator şi personaj, îmbrăcând judecăţile de valoare într-un limbaj expresiv, uşor ludic, fac din eseul despre emanciparea personajului o sursa bibliografică care merită readusă în atenţie. Volumul urmăreşte evoluţia romanului care decurge din eliberarea personajului de sub dominaţia autorului şi dobândirea independenţei în relaţia cu naratorul:

„Teza principală este aceea ca personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmând în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol asupra transcendenţelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi."[3]

[1] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor***,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.
[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980-1983.
[3] Nicolae Manolescu, *Emanciparea personajului*, în România literară, an XVII, nr. 2, 12 ian 1984.

Analizând metamorfoza romanului prin prisma destinului personajului şi al parcursului acestuia pe drumul devenirii şi independenţei, Radu G. Ţeposu propune o împărţire a romanelor în funcţie de procesul narativ în trei categorii: *romanul tranzitiv* în care personajul este lipsit de voinţă, *romanul reflexiv* în care personajul este şi narator şi începe să aibă conştiinţă de sine, *metaromanul* în care personajul e şi scriitor, fiind conştient de existenţa ficţiunii.

Parcă anticipând eventualele obiecţii ale criticilor şi fiind conştient de imposibilitatea realizării unei scheme general valabile, dată fiind complexitatea speciei şi evoluţia continuă atât a personajului, cât şi a formei narative, Radu G. Ţeposu admite potenţialitatea unor hibrizi şi chiar prezintă cazul unor romane aflate la graniţă categorială: „*Bietul Ioanide* e un roman tranzitiv care anticipează metaromanul, *Îngerul a strigat e* o sinteză de roman reflexiv şi metaroman, înfăşurat în haina prozei tranzitive, în *Ioana* predomină reflexivitatea, deşi convenţia e a metaromanului.”[4]

Cartea criticului braşovean este similară volumului semnat de Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* în ceea ce priveşte structura cărţii, urmărirea în mare a aceloraşi scriitori şi romane, realizarea unei tipologii tripartite, însă asemănările se opresc aici. Diferenţa majoră este semnalată la nivelul viziunii. Deşi ambii au ca obiect al analizei raportul dintre autor şi personaj, Manolescu urmăreşte evoluţia romanului din perspectiva schimbărilor pe care autorul le resimte, în timp ce Ţeposu îşi concentrează atenţia asupra acţiunilor personajului. Radu G. Ţeposu descrie o independenţă totală a personajului în cazul celui de al treilea tip de roman, acesta preluând prerogativele scriitorului, opinie de care Nicolae Manolescu se distanţează vehement.

Relevante pentru stilul inconfundabil al volumului *Viaţa şi opiniile personajelor,* marcat de expresivitate şi liricizare a discursului, fără pierderea caracterului analitic sunt şi titlurile capitolelor eseului în discuţie, denumirile alese deloc arbitrat, deoarece ele joacă un rol important în curgerea demonstraţiei critice, reprezentând stagii ajutătoare ale prezentării parcursului cronologic al personajului prozei româneşti spre eliberare.

O prima categorie este aceea a titlurilor ce par că redefinesc, într-un cuplu de vocabule, dominantele caracterului personajului discutat, urmând ca pe parcursul analizei suma tuturor elementelor fizionomiei să fie subliniată, răsturnând acolo unde este cazul expresiile clişeizate, impuse de analizele critice predecesoare. Astfel că, *Manoil* al lui Bolintineanu devine *Copilul teribil*, personaj pentru care lipsa de voinţă, de intenţie este literă de lege: „sentimentele sale n-au identitate în sine, ci prin raportare”[5], „personaj aleatoriu [...] e simplu privitor chiar şi în chestiunile cele mai intime” [6], dar caracterul teribil provine din încercările zadarnice ale autorului romanului de a îi imprima personajului dandismul, de a îl transforma pe neaşteptate într-un tânăr educat şi la modă. Iar titlurile emblemă continuă: *Ciocoiul gentilom, Demonul bătrâneţii, Geniul bufon, Domnul cu servietă.*

O a doua categorie ce atrage atenţia este aceea a cuplurilor antagonice de atribute precum: *Putere şi trufie, Eros şi filosofie, Noroiul şi placa de gramofon, Diavolul şi măscăriciul,* denumiri ce rezumă caracterul dual al personajului, însă nu fără a trăda şi jocul intricat al celor două instanţe: autor şi personaj.

Interesante sunt şi titlurile care, atribuite câte unui roman în parte, au forma unor ipoteze de la care purcede întregul efort critic deoarece miza cărţii este demonstrarea existenţei unei evoluţii în triada: autor-narator-personaj. Aici sunt relevante titluri ca: *Măştii geniului, Sfârşitul jocului, Minciună şi adevăr romanesc, Emanciparea personajului.*

[4] Radu G. Ţeposu, *op.cit.*, p. 194.
[5] Radu G. Ţeposu, *op.cit.*, p. 12.
[6] *Ibidem*, p. 13.

Alte titluri de capitole evidenţiază cu o discreţie abilă esenţa romanului, lansând în discuţie, prin construcţii metaforice, mecanismele emancipării personajului. *O tragedie ardeleană* surprinde tensiunea pe care Ion, personajul principal al romanului cu acelaşi nume, o trăieşte din cauza imposibilităţii de a „accede simultan la posesiune şi posedare decât prin transferul în imaginar a unuia sau al altuia dintre termeni[...]triumful în planul real îi provoacă o trăire în imaginar a absenţei, după cum izbânda simbolică îi creează sentimentul unei frustrări materiale”[7]. *Tăcerile lui Moromete* se referă la tăceri ce ascund ironie, conştiinţă de sine şi detaşare de realitate; *O plimbare pe strada ficţiunii,* plimbare în care monologând personajul subminează autoritatea omniscientă, refuzând să mai acţioneze, el devine pasiv din punct de vedere motric, însă începe să mediteze; *Lumea buimacă* dominată de aiureala prin care „lumea îşi pierde identitatea originală, apelând la mască, după convenţia carnavalului”[8]; *Povestirea în frac* unde naraţiunea se îmbracă în hainele de gală „ale phantasiei înlocuind mimesis-ul”[9].

Deşi o lucrarea bine construită, cu un discurs critic cursiv şi logic, la o primă vedere, volumul ar putea fi bănuit de fragmentarism din cauza tendinţei criticului de a insista asupra unei trăsături fizionimice a unui erou pentru a evidenţia tocmai specificul acestuia sau, mai ales, din pricina capitolelor finale unde atenţia nu mai este îndreptată scrict către parcursul pesonajelor romanelor, deviere argumentată prin faptul că în romane evoluţia personajului cade în plan secundar, întâietate având povestirea.

Calitatea de fin observator şi lector intransigent a lui Radu G. Ţeposu se face simţită pe parcursul înlănţuirii analizelor care vizează raportarea permanentă a personajului la narator. În eseul despre *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu ce deschide acest demers, criticul remarcă manipularea la care este supus personajul de către naratorul care îl tranformă într-o marionetă. Statutul personajului poate fi intuit şi din subtitlul pe care Bolintineanu îl ataşează cărţii sale: *Manoil sau căderea şi înălţarea omului prin femeie*, care trădează planul scriitorului care îşi creează eroul ca pe o fiinţă căreia îi lipseşte total personalitatea şi putinţa de a acţiona prin propria voinţă: „în fond, Manoil e un personaj aleatoriu. E simplu privitor chiar şi în chestiunile cele mai intime. Este golit de substanţă, fiind spectatorul propriului eu”[10] De asemenea, criticul remarcă şi inversarea ordinii firești a unui parcurs descendent a individului, deorece punctul iniţial este marcat de căderea lui Manoil pentru ca mai apoi să urmeze o înălţare, iar orice cădere este precedată de o înălţare, artificiu explicat de Radu G. Ţeposu prin intenţia autorului romanului de a îi da eroului creat un plus de consistenţă. Protagonistul este şi narator doar până la un moment dat când vocea lui Manoil este înlocuită, spre final, de cea a unui narator care nu face altceva decât să imprime întregului demers impresia unei ieşiri din spatele cortinei a individului ce a jucat destul de abil rolul personajului principal însă, acum sătul de a îşi mai ascunde identitatea şi de a nu primi laurii ce i se cuvin, se demască destul de sec „Naratorul, în fapt o deghizare a autorului, se arată un tutore intransigent. Manipularea personajului în chip destul de străveziu mai dă încă iluzia că autorul este demiurgul, stăpân absolut al feudei sale care e romanul. Manoil este, în chip figurat, un roman despre sclavia personajului.”[11]

Urmează o analiză amănunţită a *Ciocoilor vechi şi noi,* unde „Filimon nu creează[...]ci comentează.”[12] Deoarece Filimon realizează fizionomia personajului său în întruchiparea ciocoiului de tip nou, ca un real pericol social pentru civilizaţie, fără o raportare la un comportament real, pe parcursul întregului roman, acestuia nu i se mai ofera nicio şansă de a

[7] *Ibidem*, p. 51.
[8] *Ibidem*, p. 135.
[9] *Ibidem*, p. 150.
[10] *Ibidem*, p. 13.
[11] *Ibidem*, p. 16.
[12] *Ibidem*, p. 18.

îşi schimba destinul. Împărtăşind opinia lui George Călinescu, Radu G. Ţeposu vede o oportunitate a personajului de a fi devenit un erou de seamă, având în vedere lecturile din Machiavelli şi Cezar, şi dorinţa acestuia de evoluţie, încercări însă curmate din start şi transformate în parvenire de către narator. Rezultatul este unul uşor de intuit, impresia de lume artificială în care lecturile personajului- un model literar frizează cu ridicolul şi non-sensul.

După o primă semnalare a unei confruntări directe între narator şi personaj, în *Mara* de Ioan Slavici atitudinea naratorului este uşor îndulcită, fără a părăsi prerogativele omniscienţei. Radu G. Ţeposu evidenţiază importanţa scrisorii din 3/15 septembrie 1874 prin care Slavici îi dezvăluia lui Iacob Negruzzi proiectul de a scrie un roman care să combine elemente din *Dionisos* al lui Eminescu şi din Platon; destăinuiri ce trădează interesul scriitorului de a crea un personaj puternic cu abilităţi de conducător al unei comunităţi pe care să o domine şi să o educe. Naratorul îşi supraveghează personajul cu scopul precis de a îl ajuta să triumfe în final, omniscienţa părând o formă de dragoste părintească pentru personaj, deoarece îi dă mână liberă protagonistei să se formeze, să îşi câştige încrederea în propriile acţiuni şi să îşi manifeste autoritatea dobândită, devenind: „primul nostru personaj realist."[13]

Tănase Scatiu al lui Duiliu Zamfirescu reprezintă o nouă etapă în evoluţia personajului deoarece manifestarea omniscienţei este diminuată. Deşi, pe alocuri există comentarii neîngăduitoare care întrerup curgerea relatării, evoluţia naratorului este clară. Devenind ludic, registrul este impregnat de oralitatea pe care protagoniştii o afişează pe parcursul întregii desfăşurări a acţiunii, discursul este unul dinamic şi firesc: „Nu mai avem aici mai nimic din morga aristocratică a naratorului din *Viaţa la ţară*[...] E vorba de o adaptare a naraţiunii la acţiune, a stilului la caracter."[14] Criticul observă ca fiind remarcabil şi începutul de formare şi autodefinire a personajului a cărui personalitate se construieşte şi din relaţia cu ceilalţi protagonişti, astfel că, Tănase Scatiu are un complex de inferioritate care nu este impus integral de către narator, o parte a acelor izbucniri fiind rezultatul comportamentului boierului Dinu Murguleţ, pe care personajul nu îl acceptă ca pe o stare de fapt, manifestându-se verbal brutal şi apostrofând la rândul său pe Costea. Lipsa apatiei şi a resemnării atât de prezente în romanele discutate anterior, asumarea individualităţii, avântul spre revoltă, obsesia personajului sunt primele semne ale emancipării şi trezirii la viaţă a acestuia. Totuşi, ceea ce reproşează Radu G. Ţeposu acestui roman este faptul că efortul depus pe toată desfăşurarea acestuia pentru a crea ceva superior este alterat prin finalul în care personajul este omorât cu maximă violenţă de ţărani, mecanism prin care autorul ţine să sublinieze triumful boierimii.

Criticul semnalează această fuziune a eroului cu naratorul şi în romanul lui Liviu Rebreanu- *Ion.* Pornind de la cei doi poli majoritari ai criticii, atunci când vine vorba de personajul romanului lui Liviu Rebreanu şi anume, Ion ca exponent al individului devenit sclav al dorinţei de a avea pământ şi Ion ca personaj construit de instanţa auctorială pentru a servi drept simbol, Radu G. Ţeposu demonstrează că adevărul s-ar afla undeva la mijloc, personajul în discuţie fiind unul dintre precursorii emancipării de sub tutela închistatoare a autorului. Tocmai pentru a nu crea un roman pur demonstrativ, naratorul din romanul *Ion* „e un narator-actor care fuzionează cu personajele, plictisit parcă de aerul convenţional al povestirii."[15]

Dacă expoziţunea şi desfăşurarea acţiunii devenirii personajului le-au reprezentat romanele deja amintite, exegetul plasează în punctul culminant romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu I. Caragiale şi romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia*

[13] *Ibidem*, p. 34.
[14] *Ibidem*, p. 36.
[15] *Ibidem*, p. 53.

noapte de război, unde personajele sunt şi naratori, iar importanţa comunităţii este înlocuită de primatul propriei persoane. Un pas înainte se face şi prin interesulul pentru convenţie, detaşare ce urmăreşte şi afirmarea propriului eu. Naratorul pare că îşi schimbă frecvent măştile pentru a intra în pielea unui alt personaj ceea ce subliniază existenţa unui început rudimentar de fuziune între protagonist şi narator: „Personajul are o existenţă aburoasă; face impresia mereu că e în prim plan dar se retrage deîndată, lăsând cocreteţea realului pe seama celorlalţi."[16]În ceea ce priveşte *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, după o succintă caracterizare a personajului-narator care stăruie un timp considerabil asupra dramei interioare, criticul punctează semnele definirii acestuia: existenţa propriei conştiinţe, a unui conflict interior, ezitarea în luarea unei decizii care se imprimă şi asupra naratorului.

În eseurile referitoare la *Adela* de G. Ibrăileanu şi *Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu, Radu G. Ţeposu nu identifică elemente de evoluţie a personajului, de aceea alege să realizeze o caracterizare în amănunt a protagoniştilor, în timp ce în *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher subliniază tendinţa de a continua pe aceeaşi linie identificată în romanul lui Camil Petrescu.

Bietul Ioanide al lui G. Călinescu marchează începutul unei noi etape a romanului românesc şi anume *metaromanul*, unde criticul remarcă o alianţă personaj-narator în care cel din urmă pare că formulează ceea ce personajul gândeşte. Rolul de observator intransigent al naratorului a fost înlocuit de un spirit critic, naratorul devenind un comentator ce judecă personajele.

Incipitul acestei noi etape este scurtcircuitată de analiza *Moromeţilor,* moment de întoarcere la fuziunea naratorului cu personajul. Aici Radu G. Ţeposu identifică şi o evoluţie internă a romanului la nivelul naraţiunii care trece de la explicitarea replicilor personajului în primul volum, la independeţa personajului faţă de narator în volumul cu numărul doi. Totuşi, manifestari timide ale subminării povestitorului omniscient sunt prezente în întreg romanul prin substituiri ale vocii naratoriale cu cele ale protagoniştilor, creându-se astfel efectul de autenticitate prin oralitatea discursului.

Prin romanul lui Alexandru Ivasiuc-*Vestibulul* şi *Îngerul a strigat* de Fănuş Neagu, se marchează primele indicii indubitabile ale emanciparii personajului prin mecanismele monologului. În acest tip de roman criticul identifică o mutaţie ce s-ar putea rezuma în „Privirea naratorului a slăbit, fiind înlocuită cu ochiul minţii."[17] La D.R. Popescu vocea narativă se multiplică, sporind ambiguitatea prin oferirea unor multiple ipoteze şi posibilităţi deorece autorul îşi duce existenţa transcriind în registre ceea ce aude, ceea ce îi este mărturisit de naratorii capabili să îşi problematizeze propriile afirmaţii.

Etapa metaromanului iniţiată prin *Bietul Ioanide* capătă deplinătate cu *Ucenicul neascultător* al lui George Bălăiţă, *Bunavestire* de Nicoale Breban şi *Cartea milionarului* de Ştefan Bănulescu: „Ultimele analize detaliază din ce în ce mai vizibil, în concordanţă cu obiectul lor, raporturile artistului cu scriitura, ale retoricii romanului cu realitatea lumii, ale ideologiei cu istoria; personajele însele erijându-se în metafore ale mutaţiilor. Concluziile sunt şi aici elocvente; La Nicolae Breban <lumea nu mai este însă o proiecţie aşa-zis epică, ci una pur narativă. Parabola este noul mod de existenţă a romanului. Naratorul creează o lume doar spre a-i arăta limitele>"[18]

Dacă pe parcursul analizei direcţionare către rolul şi evoluţia personajelor, maniera critică utilizată putea fi zărită discret printre rânduri, capitolul ultim al acestei lucrări, *Emanciparea personajului,* cu rol de postfaţă, expune o îmbinare perfectă între un proces

[16] *Ibidem*, p. 57.
[17] *Ibidem*, p. 134.
[18] Mihai Botez, *Radu G. Ţeposu: Viaţa şi opiniile personajelor*, în Ateneu, nr XXI, nr.5(174), mai 1984.

rezumativ al analizelor anterioare, unul de clarificare şi trasare a unor linii generale asupra câmpului naratologiei şi romanului românesc şi un demers al expunerii metodei critice aplicate textului.

Încadrarea spaţiului romanesc în cele trei direcţii; tranzitiv, reflexiv si metaroman este precedată de un scurt istoric al slăbirii gradate a puterii auctoriale până la abdicare pentru ca mai apoi, Radu G. Ţeposu să reconstruiască personajul noului roman al generaţiei'60 pe vechile baze şi să declare maniera critică aleasă în analiza emancipării personajului. Criticul braşovean realizează o legătura clară între metafizică şi universul literar: „Din planul mare al relaţiei <fiinţă-transcendenta>, criticul coboară metamorfozele în planul intra-literar, realizând o paralelă a emancipărilor. Tipologiile romanesti ţin, în fond, şi sunt determinate, chiar dacă nu imediat, de mutaţiile din metafizică."[19]

Drumul de slăbire a controlului pe care autorul îl parcurge în proză îşi are obârşia în atitudinea negatoare a lui Nietzsche privind divinitatea: „Elanul negativist din planul existenţei s-a răsfrânt şi în cel al literaturii, cu scopul făţiş de a suprima orice instanţă dictatorială"[20] Refuzul controlului capătă proporţii urieşeşti atingând pragul unei revolte violente, urmată de forme ale sfidării prin atitudini ironice şi parodice.

Mutarea conflictului din planul spiritual în cel social a fost urmată de o revoltă în planul artistic unde se urmărea reducerea autorului la tăcere, deposedarea acestuia de control şi putere, însă demersul s-a dovedit a conţine o miză cu accente utopice deoarece în urmă a rămas lupta pentru putere dintre narator şi personaj. Bineînţeles că încetarea oricărui conflict este urmat de un alt război ficţional: „Masacrul început de Nietzsche, în plan filosofic şi continuat de teoreticienii noului roman, în plan artistic, nu s-a potolit însă odată cu încercarea de expulzare a autorului. O altă victimă a venit la rând- personajul"[21] căruia i s-a cerut părăsirea locului central.

Pornind de la analiza descrierii cafetierei lui Robbe-Grillet de către Jean Ricardou ale cărei concluzii vizează statutul de povestire, act narativ al cafetierei şi expunându-şi nemulţumirea, pe alocuri, faţă de limitele teoriei franceze a textului, Radu G. Ţeposu îşi creează propria metodă de analiză prin comparaţia personajului cu ideea de text: „Dacă textul nu este suma unor reprezentări, ci semnificarea, printr-o procesualitate critică, a acestora, tot astfel personajul nu este copia unui model empiric, ci constituirea analitică a unei structuri dinamice aflate într-un permanet efort al definirii. Reprezentării i se opune deci comentarea şi, precum textul e o continuă structurare, şi personajul e o continuă devenire"[22] Caracterul de construct, rezultat al efortului propriu şi al acţiunilor exterioare, pe care personajul îl capătă în accepţiunea criticului respinge radical receptarea acestuia ca tipologie sau caracter deoarece s-ar reduce la tăcere potenţialitatea determinarii şi autodeterminării, protagonistul unui roman nefiind, în accepţiunea exegetului, o tipologie, ci mai degrabă o fenomenologie. Ducând mai departe teoriile textologiei franceze, criticul analizează romanul şi personajele prin prisma retoricii existenţialiste care presupune un dublu caracter al obiectului supus analizei fiind creat de text, dar explicat prin raportarea la existenţial: „Ţeposu îşi numeşte metoda <retorica existenţială>, contând pe faptul că <orice semnificaţie din planul textului trece, în mod inevitabil, în sfera mai largă a viziunii existenţiale">şi legând <procesul scriptural">de o <trans-semnificaţie>."[23]

Emanciparea personajului marchează o evoluţie nu doar la nivel retoric prin eliberarea de sub autoritatea autorului, cât şi o rupere a barierelor restricţionale la nivel de conţinut când

[19] Al. Cistelecan, *Radu G. Ţeposu*, în Cultura, nr. 323, 12 mai 2011.
[20] Radu G.Ţeposu, *op.cit.*, p. 184.
[21] *Ibidem*, p. 186.
[22] *Ibidem*, p. 187.
[23] Al. Cistelecan, *op.cit.*

eroul respinge categoriile metafizice, sociale şi spirituale, o eliberare de sub orice tipar, tendinţa evolutivă a personajelor fiind caracterizată de autodefinire şi formare prin natura relaţiilor cu celelalte personaje, răsturnând astfel toate premisele romanului.

Caracterul de neofit în tainele ficţionale este imprimat personajului încă de la început de către autorul care oferă potenţialitatea metamorfozei personajului său deoarece creează un erou fără personalitatea, ca o filă în alb pe care apoi o umple. Asumarea evoluţiei prin negaţie atinge punctul forte în metaroman, unde personajul trece la chestionarea propriei existenţe, la problematizarea propriei ficţiuni. Negarea tuturor datelor din plan real a atras cu sine o absenţa care trebuia completată, care necesită înlocuirea cu modele, problematică care şi-a găsit rezolvarea în actul imitaţiei în plan abstract.

Ţeposu identifică existenţa a două tipare în mecanismul imitaţiei ca mecanism al emancipării. Pentru primul tip de imitaţie, exemplul cel mai evident pe care criticul îl alege este cel al lui Dinu Păturică care are ca subiect al imitaţiei modelele livreşti preluate din lecturile sale din Cezar, Plutarh si Machiavelli, însă ceea ce îi lipseşte protagonistului este revolta. Cel de al doilea tip de imitaţie surprinde parodierea modelului din dorinţa personajului de a se detaşa. Radu G. Ţeposu atrage atenţia în acest ultim capitol asupra fenomenului de înlocuire al crizei printr-o noua criză „pe măsura ce slăbesc categoriile existenţei, ceea ce înseamnă emancipare a personajului, proliferează categoriile artei, ceea ce înseamnă o criză a personajului[...[La capătul emancipării sale personajul descoperă drama: suprimarea iluziei atrage nevoia acesteia. Va trece, prin urmare, de la minciuna romantică la adevărul romanesc.”[24]

Nonconformismul personalităţii dominate de dinamism a criticului, istoricului şi eseistului Radu G. Ţeposu se difuzează asupra cărţii sale. Exegetul, care jonglează ireproşabil cu melancolia ce îşi are izvorul în existenţă şi atutidinea ironică plină de nerv, este greu de atribuit unei categorii, de fixat înr-un tipar, mai ales că stilul discursului său încearcă să surprindă spontaneitatea, trăirea din interiorul literaturii şi a textului, mizând pe racordarea vieţii şi a scriiturii.

Viaţa şi opiniile personajelor, o panoramare a romanului românesc urmărit în evoluţie reuşeşte, demonstrând extraordinarul bun simţ critic, credibilitate şi obiectivitate a criticului, să facă faţă probei trecerii timpului, rămânând o lucrare de referinţă în peisajul critic românesc.

Bibliography:

Botez, Mihai*, Radu G. Ţeposu: Viaţa şi opiniile personajelor*, în „Ateneu”, nr.5(174), mai 1984

Cistelecan, Al., *Radu G. Ţeposu*, în „Cultura”, nr.323, 12 mai 2011.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980-1983.

Manolescu, Nicolae, *Emanciparea personajului*, în „România literară”, an XVII, nr.2, 12 ian 1984.

Perţa Cosmin, *Rafinament şi intuiţie,* Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.

Ţeposu, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

[24] Radu G. Ţeposu, *op.cit.*, p. 198.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government

IONESCU / IONESCU. THE AVATARS OF HIS RECEPTION IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE

Gabriela Mihalache, PhD, University of Bucharest

Abstract: The moment Eugen Ionescu started to be a disputed literary voice coincides with the publication in 1934 of his collection of essays – Nu. Influenced by Lovinescu's literary views, the critics reacted virulently to Ionescu's irreverent treatment of the prominent literary figures of the time. On the other hand, some young writers tended to assimilate his negating work with the "Generation of '27", although Ionescu had already started to distance himself from the movement, before "the iron curtain" separated him completely from the Romanian literary environment.

In 1972, Ionesco is officially banned from the stages of "his father's country". Moreover, under the menace of the censorship, his work was quite sporadically mentioned by the Romanian critique. However, the 7th decade brings the publication of his Romanian play (in Secolul 20 magazine, 1965) and the translation of the most important "French" plays (1968). Thus, the critical discourse had time to adjust its direction and started to analyze his innovations – especially at the language level - from the perspective of the aesthetic modernism. Despite his obvious polymorphism, the playwright's image, as reflected by the Romanian critique, seemed to freeze in a more and more cryptic effigy.

The years 1991-1992 represent a new reception of Ionescu in the Romanian literary space. The re-publishing of Nu (1991), the creation of anthologies for his journalistic essays give birth to a renewed critical discourse, which repositions the writer's Romanian debut in the local historical and literary context.

The current study offers a comparative analysis of the three successive reception matrices of the playwright within the Romanian cultural space, while placing them in the political and ideological contexts that originated them.

Keywords: history of reception, Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco, Romanian avant-garde

La începutul lunii mai 1934, câteva dintre cotidienele vremii anunțau apariția volumului „de critică fantezistă și dramatică *Nu*", scris de „unul din cei mai originali critici ai tinerei generații" (*Facla*, 1934,11 mai) și preluat de Editura Vremea, după ce Editura Fundațiilor Regale îl respinsese „din cauza atitudinei necruțătoare (…) față de o bună parte din scriitorii noștri" (*Facla*, 1934, 26 aprilie). Apariția cărții fusese însă pregătită de autor cu mai bine de un an în urmă, iar atitudinea sa nu avea cum să fie o surpriză pentru cititorii obișnuiți ai genului. Poziția scriitorului față de critica literară, anti-lovinescianismul și respingerea canonului modernist erau deja notorii. Studiul destinat lui Arghezi apăruse în paginile revistei *Floarea de foc*, încă din 1932 și provocase primul val de reacții, atrăgându-i cronicarului apelativul de „Brutus literar". În cotidianul *Facla*, într-un interviu din toamna aceluiași an, 1933, tânărul publicist deconspira chiar câte ceva din alchimia viitoarei cărți, oferind cititorilor un ghid practic de orientare în pseudo-epica lui *Nu***:**

„…iau hotărârea, de pildă de a declara, pe timp de șase luni, că toate cărțile care îmi cad în mână sunt proaste. Pe alte șase luni că toate sunt geniale. Cum orișice se poate spune în critică, pretind că pot dovedi, că-mi pot susține afirmațiile cu cea mai perfectă dialectică critică. Trișez subțire. Și aceasta încă dovedește că critica nu-i decât un joc. Nu se poate trișa decât la joc.” (*Facla*, 1933 nr. 813, 12 octombrie)

Seria repudierilor lui *Nu* este inițiată de Ionel Jianu, în paginile revistei *Rampa* și completată de nume sonore. În articolul «Eugen Ionescu - sau marioneta propriei vanități», Pompiliu Constantinescu îl suspectează pe junele critic de o incurabilă vanitate, presupusă cauză a unei fatale distopii și conchide triumfal - „E. Ionescu nu este critic, este un biet om într-o situație extrem de critică în domeniul criticii literare” - iar cartea lui, „cea mai autentică, mai întristătoare comedie a generației sale.” (*Vremea*, 1934, 24 iunie) Dacă „seriosul, temperatul” P. Constantinescu, „scos din fire” (Simion, 2009: 81) de impertinența lui *Nu*, îl redusese pe Ionescu la statutul unui biet „tânăr născut din scandal literar”, Șerban Cioculescu, unul dintre cei doi membri ai juriului care au votat împotriva premierii, adoptă *post factum* un ton ceva mai ponderat, traversat de o ironie paternă. El recunoaște talentul de umorist savuros al scriitorului, dar condamnă punerea lui „în serviciul bârfelii”, ca și atitudinea sa de „colegian neemancipat de apucături puerile.” (*Adevărul,* 1934, 23 august)

Mișcarea literară din *mainstream*, marcată de lovinescianism, recuză, așadar, fără drept de apel volumul *Nu* și pe autorul său, cu argumentele autorității academice și ale rigorii critice.

Reprezentativă pentru întreaga dezbatere pro și contra *Nu*, este poziția ambiguă a lui P. Comarnescu, care, simțindu-se suspectat de lumea literară că ar fi votat pentru premierea volumului dintr-o „neînțeleasă solidaritate de generație”, scrie în săptămânalul *Vremea* un articol de justificare și se dovedește cu adevărat sceptic în privința destinului cărții. Autorul afirmă că votul de încredere acordat volumului ionescian vine din nevoia de a aduce la lumina tiparului acest „antidot pe măsura mică și meschină a lumii de la noi”, pentru a submina, astfel, mitul ionescian ce stătea să se înfiripe în rândul tinerilor intelectuali, prinși în mrejele unui negativism găunos. Totuși, Comarnescu îi recunoaște cărții „condamnabile din perspectiva atitudinii academice”, noua viziune „experențialistă” „atât de prețuită azi” și afirmă că ar fi găsit în ea „toate calitățile și defectele unei atari perspective, calități și defecte care merită să fie cât mai bine cercetate, selecționate și corectate.” (*Vremea*, 1934, 27 mai)

Astfel este ipostaziată imaginea incompletă pe care interpreții interbelici ai cărții și-o creaseră, nereușind să concilieze cele două registre ale sale, cel de analiză critică anticanon și cel confesiv, al jurnalului de influență experiențialistă, care hrănește, salvând de la mortificare, marele corp.

Scriitorii generaționiști, câțiva dintre ei cu veleități de cronicari literari, salută apariția cărții lui Eugen Ionescu, revendicând-o noii direcții autenticiste. Octav Șuluțiu va considera volumul un interesant „punct de plecare” (*Reporter*, 1934, 13 iunie), promițându-i și un răspuns - Ba da!

Pentru Mircea Vulcănescu, *Nu* este o „carte foarte serioasă a unui mare timid”, „singura carte tragică” citită. Cea mai entuziastă cronică va apărea, însă, în paginile revistei *Facla*. Cronicarul, George Ghidu, realizează un portret antologic al tânărului scriitor, „acest om sucit și mic la stat, pe care nu l-ați văzut nici la Academie, nici la Universitate, nici la S.S.R, nici pe Calea Victoriei la Capșa sau la Corso…” (*Facla*, 1934, 14 iunie) și invită publicul să-l cunoască, citind „rând cu rând, de la prima la ultima pagină” „confesiunea critică *Nu*” (*Facla*, 1934, 14 iunie).

Concentrându-se asupra laturii sale de studiu critic, condeiele consacrate nu aveau cum să nu sancționeze gestul distructiv al lui Eugen Ionescu. Privind exclusiv aspectul de

jurnal netrucat, tinerii scriitori din generația autenticiștilor se regăsesc pe alocuri în acest exercițiu istovitor de sinceritate. Nici una dintre lecturile, evident trunchiate, nu va putea clarifica opera. Lupta reală se dădea deja în altă parte, pe terenul alunecos al schimbării de receptare și perspectivă propus de „autenticiști", la siajul dintre generații, iar *Nu*, anarhie sau manifest, devenea, în cele din urmă, doar un pretext.

Totuși, privită în ansamblu, diagrama acestei polemici pune în relief și o neobișnuită interșanjabilitate. În toiul confuziei cronicizate de receptare, a vehementelor afilieri sau distanțări, criticii de profesie tind să-l catalogheze pe Ionescu drept un eseist facil, rătăcit fără busolă în limbul analizei literare. Cioculescu anticipează de câteva ori un posibil succes la rampă, „dacă se decide să atace comedia" (*Revista Fundațiilor Regale*, 1934, sept.: 655), recunoscându-i calități scriitoricești precum „simțul dialogului, poanta, ghidușia bufonă". Și Streinu înclină să creadă că *Nu* e mai valoros prin „farmecul de scriitor și ascuțișul peniței" și deplânge faptul că pentru „atitudinea de respingere nostimă a câtorva scriitori, E. Ionescu nu prea e luat în serios. Și e păcat atât de inteligența sa jucăușe, cât și de poetul subtilelor *Elegii pentru ființe mici*" (*Gazeta*, 1935, 20 august). De partea cealaltă, practicienii autenticismului și-l revendică, dar ca pe un critic veritabil al generației lor. Vulcănescu vede în *Nu* o „maieutică a actului cu adevărat critic" (Vulcănescu, 1996: 168), Ilovici îl pomenește adesea în cartea sa congeneră, *Negativismul tinerei generații*, drept singurul contemporan cu o „posibilitate critică lucidă" (Ilovici, 1934: 33), admirându-l (și pastișându-l) mai mult în această calitatea decât în cea de poet. În fapt, nici unii, nici alții nu reușesc să se identifice până la capăt cu butaforica sa utopie. Istoria literară va păstra, din această primă fază a creației sale, în câteva rânduri, „profilul studios, vioi, dar fără nici o convingere în seriozitatea criticii" (Lovinescu, 1998: 60) și mirarea lui George Călinescu de a nu mai întâlni de la o vreme în publicistică pe „tânărul cu talent de polemist", „cu fraza alertă și franțuzească", „cel care a opus celei mai bune literaturi actuale, într-o carte ștrengărească, un formidabil *Nu*". (Călinescu, 1982: 915)

Ionescu va răspunde acuzelor aduse, într-o cronică de final de an, recurgând la aceeași savuroasă (auto)ironie:

„Acuzațiile ce ni se tot aduc, că am face pe deșteptul, că luciditatea noastră lichefiază sau dizolvă realitățile, că nu iubim, că suntem cretin, că suntem copil teribil, ne-au intimidat uneori, mai cu seamă că ne-a plăcut să ne lăsăm intimidați; căci într-adevăr, decât să fii singurul care vezi just situația extrem de grea, de obositoare și de total intolerabilă, este mult mai reconfortant să accepți a fi singurul care se înșeală. (…) o! Doamne, ce fericire, ne-am iluzionat, ne-am înșelat oare? nu ești, prin urmare, negru-n cerul gurii; și există un cer? o gură?" (*Critica*, 1935, 1 februarie)

Se delimitează de generația sa, în special de criterioniști, chiar dacă împarte „obsesia apartenenței la o «cultură mică»" și „sentimentul paricid" (Petreu, 2001: 37) față de generația precedentă, intervine în polemica generată de articolul lui Zaharia Stancu, «Generația în pulbere», de partea acestuia din urmă și împotriva lui Mircea Eliade, cu argumentul că tinerii scriitori „nu și-au găsit o realizare a expresiei culturale" (*Facla*, 1936, 4 iunie) și continuă nestingherit să scrie cronică literară, până la plecarea temporară, ca doctorand, în Franța.

La începutul anilor '40 Eugen Ionescu părăsește definitiv România, dar continuă să provoace de la distanță un nou scandal, prin articolul «Fragmente dintr-un jurnal intim», trimis revistei *Viața Românească*. Criticile aduse armatei îi vor atrage scriitorului desolidarizarea comitetului de redacției, un val nestăpânit de injurii în presa de gen (*Dreptatea*, *Glasul armatei*, *Scânteia* ș.a) și o condamnare în contumacie, la unsprezece ani de închisoare corecțională și cinci ani de interdicție. În timp ce la Paris, Ionesco trecea drept un „cetățean simbolic est-european" (M. Călinescu, 2006: 57), un reacționar împotriva orientării marxiste a tinerilor intelectuali francezi, consolidându-și totodată și statul de

dramaturg, în „țara tatălui”, devenit peste noapte „un oarecare Ionescu, poet ratat și dezechilibrat”, intra aproape în anonimat.

Cronicile dedicate lui Eugen Ionescu sunt reluate timid în perioada dezghețului și rămân tributare viziunii marxiste. Vladimir Streinu publică, în *Gazeta literară*, un articol de tranziție despre *Rinocerii*, opera „unui Aristofan modern”, stabilind legături cu filmul lui Hitchcock și demonstrând, cu argumentele criticului, identitatea Ionesco-Bérenger. Însă foarte curând demonstrația sa părăsește, printr-un artificiu scriitoricesc, zona analizei estetice, pentru a se îndrepta spre cea a ideologiei politice. Întrebându-se, firește retoric, dacă n-ar fi fost mai legitim ca eroul ionescian să opteze pentru organizarea rezistenței, Streinu pledează „pentru o societate activă, care, luând chiar exemplu lui Bérenger, ar lupta împreună pentru a salva conștiința de om” și-l interpelează, când cu tandrețe persuasivă, când cu suspiciune acuzatoare pe erou:

„…acțiunile de masă organizate anume ca să asigure identitatea omului, sporesc pe individ. Nu e așa, iubite Bérenger? (…) Nu e așa că apolitismul, prin nepăsare în fața catastrofei, e încă un fel al societății burgheze de a favoriza «rinocerita»? (…) Ce altceva este carabina pe care pui mâna cu întârziere decât o armă politică? Te-ar fi diminuat sau falsificat în identitatea dumitale, prezența oportună a altor carabine? ” (*Gazeta literară*, 1964, 9 aprilie)

Această încercarea de a integra profilul solitarului revoltat în angrenajul mecanismului social „bine uns”, fără a impieta operei, devine reprezentativă pentru noul limbaj critic.

În primul număr al anului 1965, revista *Secolul 20* publică articolul «Eugen Ionescu inedit. Debutul *Cântăreței chele*», semnat de P. Comarnescu, urmat de micuța piesă *Englezește fără profesor*. În textul de întâmpinare Comarnescu insistă asupra descendenței dramaturgului, precizând că „folclorul românesc i-a fost un bun sfătuitor”, autorul amintindu-și „pe românește de geniul limbii și de infinitele ei posibilități” (*Secolul 20*, 1965, ianuarie: 58). Evenimentul editorial trece discret în planul doi al presei culturale. Într-o altă cronică a aceluiași an, schimbând complet registrul, Romul Munteanu îl admonestează pur și simplu pe dramaturg pentru că ar fi „ostil față de dramaturgia tradițională, ca și față de unele aspecte ale literaturii dramatice”contemporane. Pentru a-și întări afirmațiile, criticul recurge cu oroare la un inventar de eroi și teme desprinse din dramaturgia ionesciană:

„…senili în stare de delir liric sau atinși de o stranie amnezie, obsedați, masochiști, femei-monstru, asasini, nevrozați, cadavre care cresc, case invadate de bureți, mobile care proliferează”, acestea ar fi „simboluri sau metafore cu care operează scriitorul în teatrul său, parabolic sau alegoric” și care pun în lumină „mecanismele dereglării de conștiință”. (*Contemporanul*, 1965, septembrie)

Când nu este dat drept pildă a degringoladei în care se află teatrul burghez sau supus rechizitoriului în scopul unei simbolice reeducări, dramaturgul, este pur și simplu reinventat.

În *Tribuna* aceluiași an, Emil Manu reactualizează activitatea literară a lui Ionescu, din perioada sa bucureșteană. Considerând „cel mai interesant articol de critică și estetică literară al lui Eugen Ionescu” cuvântul introductiv pe care acesta îl realizase volumului de poezie rural-socială *Gloata*, cronicarul acuză caracterul contradictoriu al prefeței lui Ionescu, punând faptul pe seama lipsei sale de informații, „deoarece nu citează pe nimeni. Nu cunoaște pe Maiakovski și nici pe alți poeți de valoare”. Pierde din vedere atitudinea antitradiționalistă pe care Ionescu o afișează în amintita prefață, arătând că, din umbra paradoxurilor sale, acesta ar susține de fapt poezia angajată:

„Citite cu atenție, articolele lui Eugen Ionescu, printre rânduri, trădează însă o concepție idealistă mai puțin tranșantă. În primul rând, el acceptă o poezie socială sub forma de poezie de inspirație socială, în care să predomine «emoția», ideologia fiind un element intrinsec” (*Tribuna*, 1965, nr. 44)

Mistificarea operei în scopuri propagandistice era, după cum se știe, o practică curentă în comunism, iar „piesele franceze" ale lui Ionesco vor fi, în puținele cronici publicate în prima decadă a anilor '60, adesea reajustate pe divanul procustian al ideologiei marxiste.

Dar teatrul lui Ionesco era cunoscut în România, în ciuda anilor de interdicție și a „cortinei de fier". Toate aceste intervenții, care încearcă să-l potrivească pe dramaturg în relieful noii ideologii, au cel puțin rolul de a-l menține în actualitatea culturală de la noi. Între 1964 și 1969 sunt reprezentate, pe diverse scene din țară, aproape toate piesele de până atunci ale lui Ionesco.

Pe fondul relaxării cenzurii, discursul critic se repliază pe linia modernismului estetic. În 1967 Ov. Crohmălniceanu readuce în discuție importanța volumului *Nu*, punând problema limitelor abordării critice din interbelic și avansează ideea unei mutații în actul receptării:

„Analizele ionesciene, prin rezultatele lor anihilante, nu demonstrează că poezia lui Tudor Arghezi sau lui Ion Barbu e proastă, ci că modele criticii, aplicate a o valorifica, sunt falimentare" (*Steaua*, 1967, iulie: 47)

Al doilea moment de ruptură între Eugène Ionesco și țara natală se produce în iunie 1972, când piesele sale sunt scoase din repertoriile teatrelor românești și mediatizarea lor interzisă. Rar, și cu prudență, câteva articole s-au publicat și după această nouă interdicție. Revista *Manuscriptum* găzduiește un documentat și frumos ilustrat articol al lui Nicolae Florescu, despre perioada interbelică a lui Eugen Ionescu, în care poeziile sale, polemicile, dar și prietenia cu Șuluțiu sau mariajul cu Rodica Burileanu sunt puse într-o lumină nostalgică. (*Manuscriptum*, 1973, nr 2: 152-156). Confesiunea lui B. Brezianu, strecurată la rubrica «Valori românești în univers», a unui ziar central, din aprilie 1973 – o succesiune de flash-uri din tinerețea interbelică a „generației în pulbere" – surprinde poate cel mai bine imaginea scriitorului în epocă:

„…ne vedeam aproape zilnic, fie la barul automat de sub Cercul Militar, fie la restaurantul popular cu autoservire Herdans. Eugen Ionescu era profesor de franceză la un liceu, dar pe la orele prânzului își făcea apariția la barele de aramă de la geamurile cafenelei Capșa, din Edgar Quinet, unde «generația» își avea sediul legiuit.(…) A plecat apoi în Franța și anii războiului au ridicat un zid de plumb între noi. În preajma anilor '50, întâlnindu-l pe Nicki Burileanu, mi-a spus că Eugen și Rodica au o fetiță, că o duc greu, grija cea mai mare fiind pentru ei hrana copilului, într-o lume ulcerată de dezastrele războiului." (*Flacăra*, 1973, 21 aprilie, nr. 17)

Imaginea dramaturgului pare că se îndepărtează din ce în ce mai mult de mediul românesc, pentru care acesta rămâne autorul unui teatru neconvențional, de limbaj, insuficient asimilat, un autoexilat în „jungla capitalistă".

1991-1992 este perioada unei noi și efervescente întâmpinări a lui Ionesco. Reeditarea lui *Nu*, și reunirea în volum a tuturor textelor semnate Eugen Ionescu provoacă un nou val de reacții. Vocile critice ale postmodernității refac arcul peste timp cu presa interbelică și reașază în contextul istorico-literar autohton debutul românesc al scriitorului. Afilierea sa la „generația '27", dar și legăturile cu avangarda românească sunt temele predilecte ale noii sale receptări. Ionesco/Ionescu, nume simbolic repatriat, revine în atenția vieții literare românești, actualizat, fiind un caz atipic de scriitor ale cărui texte interbelice sunt analizate prin grila postmodernității.

Pseudo-biografia *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* și paginile de jurnal cuprinse în volumul *Eu*, sunt privite acum, din vecinătatea autoficțiunii, ca experiment anti-modernist, aflat în căutarea unei expresii proprii sau ca anticipare a prozei autoreferențiale:

„Scriind despre Hugo, împielițatul biograf nu face decât să se proiecteze pe sine în pagină, luând distanță de la altitudinea unei lucidități atât de acute, încât putem spune că e una

corporală, asimilată până la stadiul visceral. (…) Dacă autorul l-a preferat totuși pe Hugo, poate fi și pentru că, dincolo de orice alt considerent, tânărul Ionescu era totuși un frondeur prea conștient de limitele punk-ismului său avant la lettre." (*Contemporanul. Ideea europeană*, 1991, nr. 11)

Tema interbelică – acea vulnerabilitate ontologică de care vorbea N. Manolescu – tratată în maniera carnavalescului comic și absurdist nu avea cum să nu atingă coarda „eclectismului rafinat" (M. Cărtărescu, 1993: 259) din epoca noii sale receptări. În linia reinterpretărilor în cheie postmodernă, O. Soviany vorbește chiar de o redare fragmentată a eului, în prozele ionesciene de tinerețe.

Reeditarea lui *Nu* și apariția celor două volume de publicistică românească sub titlul *Război cu toată lumea* vin pe fondul acestei schimbări de perspectivă în receptarea scrierilor din tinerețea dramaturgului. Contestatar al canonului modernist în epoca sa, Ionesco se întâlnește în spirit cu mișcarea culturală a anilor '90, aflată într-un moment de reașezare a canonului literar. Odată cu schimbarea de paradigmă și acceptarea subiectivității ca ipoteză critică, volumul de „egocronici" *Nu* (Simion, 2009: 60) e acum citit ca un act pasional de criticism desprins de tradiția junimistă, sau, în linia anunțată de Crohmălniceanu în anii '60, ca o afirmare „a necesității unei altfel de judecăți critice" (*Luceafărul*, 1991, nr. 37). Din turbulentă și impertinentă, *Nu* devine tulburătoare, este cartea pe care chiar criticul de cursă lungă o citește cu implicare, surprinzându-și ipostaziate minuțios inerentele îndoieli. Din scandaloasă, *Nu* devine confesiunea denudată de măștile autorității și de armătura discursului, care trădează „o angoasă a criticului de ieri și de azi, confruntat cu dificultatea de a judeca infailibilul și cu sentimentul umilitor de a construi, cu efort, castele pe nisip." (*România literară*, 1991, nr. 27), o carte fără vârstă a încântării și a supliciului de a fi critic literar.

Dacă articolele din presa vremii, paginile de jurnal și amintitul *Nu* îl recomandau ca pe un exponent al generației lui Eliade, cotitura din cariera sa artistică către o formă de teatru care adesea a fost numită „noua avangardă" îi determină pe criticii anilor '90 să ia în calcul o posibilă filiație cu enclavizata avangardă interbelică și să pună respingerea paradigmei lovinesciene pe seama rezonării sale la un alt gen de sensibilitate. Ion Pop, Adrian Marino, H. Zalis ș.a rescriu istoria tinereții ionesciene, în datele avangardei românești. „Dezrădăcinatul" Ionescu, alăturat grupului de la *Unu* și *Meridian*, are viziunea despre lume a unui „impresionism trecut prin prestidigitația avangardei" (*Contemporanul*, 1991, 11 octombrie), procedează „la o demistificare îndrăzneață a convențiilor, fie ele ale artei și literaturii, fie ale existenței înseși,văzute ca farsă", cum va afirma Ion Pop (*Tribuna*, 1991, 1 februarie), e dominat de un narcisism care nu este numai al generației lui, ci devine, în mod particular, apanajul unui tânăr scriitor aflat „pe lungimea de undă a avangardei europene" (*Jurnalul literar*, 1990, 27 august).

Situat între două limbaje literare, aflate în egală măsură în căutarea „autenticului" netrucat, „adevăratul Eugen Ionescu" (*Contrapunct*, 1992, nr.28) se resemnifică și se reașază în noul peisaj literar românesc.

Istoria literară a anilor 2000 va întregi profilul scriitorului, acum, în fine, clar conturat, printr-o viziune mai detașată a epocii și a generației sale:

„Nu se poate spune că «generația '27» suferea de un respect exagerat față de înaintași ori față de consacrați. Opera acestor tineri era una de decanonizare și semăna bine cu acțiunea junimistă din anii '60-'70 ai secolului XIX și cu aceea a generației 2000 de astăzi" . (Manolescu, 2008: 876)

Astfel, întâmpinat în urma noii sale receptări, cu entuziasm și promisiunea unei lecturi prolifice, cronicarul nonconformist devine, în cultura română, un etern *avant la lettre*, un

scriitor ale cărui intuiții au prefigurat direcții noi, nu doar în dramaturgie, ci și în limbajul criticii sau al ego-ficțiunii.

Bibliografie:

BREZIANU, Barbu (1973 *« Eugen Ionescu»*, în *Flacăra*, nr. 17, 21 aprilie

CĂLINESCU, George (1982) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent***,** București, Editura Minerva

CĂLINESCU, Matei (1993) *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers

CIOCULESCU, Șerban, (1932) *«*Cronica literară»*,* în *Adevărul*, 27 februarie

CIOCULESCU, Șerban (1934) *«*Operele premiate ale scriitorilor tineri needitați», în *Revista Fundațiilor Regale*, septembrie

COMARNESCU, Petru (1934) «De ce am votat *Nu*», în *Vremea*, 27 mai

COMARNESCU, Petru (1965) «Eugen Ionescu inedit. Debutul *Cântăreței chele*», în *Secolul 20*, nr. 1

CONSTANTINESCU, Pompiliu (1934) «Eugen Ionescu - sau marioneta propriei vanități», în *Vremea*, 24 iunie

CROHMĂLNICEANU, Ovidiu S. (1967) «Eugen Ionescu, critic literar», în *Steaua*, nr. 7, iulie

Facla (1934) 11 mai, *Bazar*

Facla (1934) 26 aprilie, *Bazar*

FLORESCU, Nicolae (1973) «Eugen Ionescu sau teribilismele unui sentimental timid», în *Manuscriptum*, nr. 2

GHIDU, George (1934) *«*Eugen Ionescu: *Nu*», în *Facla*, 14 iunie

GRIGURCU, Gheorghe (1991) «Eugen Ionescu între absurd și junimism», în *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 41, 11 octombrie

ILOVICI, Mihail (1934) *Negativismul tinerei generații*, București, Editura Gruparea Intelectuală Litere

IONESCU, Cornel Mihai (1965) «Metafora alienării» în *Luceafărul*, nr.18, 28 august

IONESCU, Eugen (1935) «Anul literar 1934 și alții» în *Critica*, nr. 1, 1 februarie

IONESCU, Gelu (1991) *Anatomia unei negații*, București, Editura Minerva

LEFTER, Ion Bogdan (1992) «Adevăratul Eugen Ionescu», în *Contrapunct*, nr 98

LOVINESCU, Eugen (1998) *Istoria literaturii române contemporane,* Chișinău, Editura Litera

MANOLESCU, Nicolae (1991) «Jurnalul de lectură al unui *adolescent furios*», în *România literară*, nr. 27, 4 iulie

MANOLESCU, Nicolae (2008) *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45

MANU, Emil (1965) «Eugen Ionescu – criticul literar», în *Tribuna*, nr. 44

MARINO, Adrian (1990) «Când Eugen Ionescu debutează în România», în *Jurnalul literar*, an I, nr. 34, 27 august

MUNTEANU, Romul (1965) «Eugen Ionescu», în *Contemporanul*, 10 septembrie

PANAITESCU, C. (1933) «Azi ne vorbește dl. Eugen Ionescu», în *Facla*, nr. 813,12 octombrie

PANDREA, Petre (1934) «Eugen Ionescu, Nu», în *Adevărul literar și artistic*, 24 iunie

PECICAN, Ovidiu (1991) «Punk. La anii treizeci», în *Contemporanul. Ideea Europeană*, nr 11

PETREU, Marta (2001) *Ionescu în țara tatălui*, Cluj, Editura Apostrof

POP, Ion (1991) «Avangardismul tânărului Ionescu», în *Tribuna*, nr. 5, 1 februarie

RÂPEANU, VALERIU (1960) «Condamnare fără drept de apel», în *Luceafărul*, nr. 2, 15 ianuarie

SIMION, Eugen (2009) *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române

SOVIANY, Octavian (1991) «Tânărul Eugen Ionescu și Victor Hugo», în *.Apostrof*, nr. 7-8

STREINU, Vladimir (1938) *Pagini de critică literară*, vol. I, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II-lea"

STREINU, Vladimir (1964) «Rinocerita sau dilema individualismului», în *Gazeta literară*, nr. 15, 9 aprilie

VULCĂNESCU, Mircea (1996) *Chipuri spirituale. Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Eminescu

ZALIS, Henri (1992) «Avangardismul între înfruntare și înzestrare», în *Contemporanul*, nr. 24, 12 iuni

LA RÉÉCRITURE ET LA RÉACTUALISATION DES GESTES ET DES RITUELS SACRÉS DANS LES ENFANTS DU SABBAT *D'ANNE HÉBERT*

Florentina Ionela Manea, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Confined to her sanctum in the Dames du Précieux Sang monastery, Sister Julie de la Trinité experiences with great intensity what seems to be religious ecstasy. In fact, as in most of Anne Hébert's writings, the meaning of religious symbols and christian rites is inverted and parodied. Her memories take us to mount B., during the nights of the Witches Sabbath, where the dreadful couple Adélard and Philomène perform pagan services in front of an audience, avid of spirituality other than that of Christianity. Attempting an analysis of gestures and religious rites, we discover that beyond a parody which brings out the counterpart of an often oppressive and alienating spirituality towards the realm of creativity, the author unearths a common background of the ancestral sacred, carrying the reader to the source of spirituality and its manifestation in the life of man.

Keywords: rewriting, sacred, ritual, spirituality, religion

Dans un spectacle de danse indienne, ce qui frappe d'abord le spectateur est le rythme. C'est un rythme étrange, inconnu aux non-initiés, car on ne retrouve rien de semblable dans les danses européennes ou même africaines. La parcimonie apparente des gestes, un certain manque de dynamisme et les éléments chorégraphiques presque géométriques et très stylisés donnent l'impression de mouvement non-humain, du rythme étranger au mode des mortels. Cette manière du corps de s'exprimer, presque surnaturelle, est en fait une allusion au rôle de la danse : elle a toujours une dimension religieuse, rituelle et spirituelle. La danse indienne établit de nouvelles relations entre le rythme, la musique, le corps et la gestualité, des relations esthétiques qui valorisent l'être humain à un autre niveau que celui de l'existence quotidienne. L'image d'une danseuse indienne est celle de l'harmonie des gestes, d'une parfaite maîtrise du corps et, implicitement, d'une profonde connaissance de soi. La danse indienne est une véritable technique corporelle et son apprentissage suppose un entraînement physique complexe, un système esthétique à mémoriser. Devant la danseuse indienne, le spectateur sera toujours dans un état de fascination, hypnotisé.

Dans ce réseau communicationnel et esthétique, le geste a le rôle d'intégrer l'être humain et de l'engager corporellement dans un véritable rituel, car la danse a une origine divine, accompagnant aux temples les rituels religieux, et matérialise l'exaltation spirituelle du croyant dans l'accomplissement des offices sacrés. Certains gestes ont dépassé le cadre purement religieux pour se manifester dans l'art, comme les moudras, positions codifiées et symboliques des mains et des doigts, ayant le rôle d'assurer la transmission des énergies, de faire vibrer dans le même rythme le corps et l'âme, d'assurer la communion de l'homme avec l'univers et la fusion de l'âme individuelle dans l'âme cosmique (brahman). Dans les danses indiennes, les moudras peuvent compléter esthétiquement ou remplacer les mots, la parole. Avec des gestes habiles et délicats, la danseuse peut évoquer un oiseau, un fleuve, la rencontre des deux amoureux, la lutte entre dieux et démons. Le rôle des mains est d'autant plus important qu'elles sont le reflet du corps et de l'esprit humain et que les positions

rituelles de la main symbolisent *la relation qui existe entre les vies intérieure et extérieure de l'homme*[1]. Cette valorisation du corps humain dans les rituels religieux est renforcée, dans la tradition indienne, par la communication constante qui existe entre l'être humain et le cosmos, entre le macro et le microcosme. Non seulement le corps humain, mais aussi tout corps, tout élément constitutif de ce monde est chargé de sens et de son existence dépend l'harmonie universelle. La représentation des divinités indiennes sous diverses formes est une évidence de cette conception totalisante du monde. Les dieux et les déesses apparaissent au croyant sous différents aspects, une divinité assumant plusieurs visages. Les images composites et anthropomorphes reflètent la croyance que la divinité réunit les éléments les plus disparates, et justifient l'aspiration de l'individu vers une connaissance globale du cosmos, du monde matériel et spirituel. Inscrit dans une dimension religieuse, le geste devient sacré, geste de la prière, de la liturgie, de la dévotion, qui marque le passage de l'espace-temps profane à l'espace-temps sacré, qui ouvre le dialogue avec la divinité. Pendant la liturgie chrétienne, la gestualité des croyants et du prêtre reprend le sacrifice suprême divin, et, en réactualisant les passions christiques, ils deviennent conscients de l'œuvre divin et du changement opéré de Dieu, le Père, en eux. Cette adhésion du croyant aux rythmes de l'univers sacré pendant les cérémonies et les services religieux est la raison d'être de toute gestualité sacrée codifiée.

Néanmoins, pour une écrivaine comme Anne Hébert, la gestualité liturgique, avec ses multiples facettes, a perdu son sens premier au sein de l'église. Pour l'auteure canadienne, les prescriptions corporelles pendant les messes et les services liturgiques se sont vidées de sens, elles sont des formes sans contenu spirituel ou émotionnel, gestes rigides accomplis par automatisme. L'église s'avère incapable d'offrir une réponse significative et adéquate aux questions et aux besoins de la communauté. Par contre, elle impose des comportements codifiés, soutenus d'un discours excessivement moralisateur, qui offre l'image d'un Dieu terrible et vindicatif et celle d'un être humain coupable, dès sa naissance, prisonnier de la lutte déchirante entre son âme et son corps. L'attitude accusatrice de l'écrivaine québécoise envers les pratiques de l'institution cléricale prend la forme d'un discours parodique et critique. Dans *Les Enfants du sabbat* elle synthétise le destin des fidèles, hommes ou femmes, pris dans le piège d'un discours religieux aliénant, qui négocie le salut avec l'habileté d'un marchand: *Nous sommes liés par les promesses et les interdictions. Nous sommes soumis à la dureté du climat et à la pauvreté de la terre. Nous sommes tenus par la crainte du péché et la peur de l'enfer*.[2] C'est contre une autorité religieuse nocive que l'auteure se révolte, contre un système qui, sous l'apparence de la consécration et du consentement divin, prend à la lettre la métaphore du troupeau des fidèles de Nouveau Testament. L'individu n'a aucune valeur en soi, ni même à l'intérieur des espaces sacrés, le couvent ou l'église. Au couvent des Dames du Précieux Sang, observe la mère supérieure, la « récolte » est abondante, car : *Chaque année apporte sa cargaison fraîche de postulantes triées sur le volet. Une fille, deux filles, parfois trois sont prélevées par famille.*[3] Sœur Julie de la Trinité, confrontée à l'appel violent de la vie, désir de *devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner aucune prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal*[4]. La vie contemplative au service divin implique en fait la mutilation du corps et de l'âme.

La contestation de cette autorité religieuse s'associe, chez Anne Hébert, à une démarche plus audacieuse : celle de chercher ailleurs un autre type de spiritualité qui puisse

[1]Félicie Artaud, *Les mudras. Étude des gestes sacrés*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Jetty Roels et Eric Pauwels, Octobre 2002, p.5

[2] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.119
[3] *Ibidem*, p.31
[4] *Ibidem*, p.18

répondre aux besoins profonds de l'individu. Peu importe si cette tentative s'avère sacrilège, cruelle ou immorale. Ce qui est essentiel c'est ressusciter la vie dans les corps et les âmes devenus insensibles, c'est regagner ce corps meurtri pour un dieu qui reste muet aux supplications des mortels. Sœur Julie a cette conviction quand elle exclame : *Je défends ma vie ! Je suis sûre que je défends ma vie !*[5]

Cette quête de la vie s'accompagne d'une valorisation de l'être humain dans sa totalité, une idée peu commode aux préceptes religieux qui imposent la mortification de la chair et l'attitude contemplative de l'âme. Dans *Les Enfants du sabbat*, la liturgie chrétienne s'oppose à la liturgie noire de la montagne de B. La gestualité et, implicitement, le corps, vidés de sens, du monde clos du couvent, s'opposent à la violence et à la passion du corps, au dynamisme du geste dans les rituels sacrilèges.

L'auteure découvre dans le corps la possibilité d'une libération, vivre dans son corps représentant une manière de vivre complètement. Pratique fréquente dans le christianisme, la mortification corporelle atteste une certaine attitude envers le corps, conçu comme une prison. Pour assurer son salut, l'être humain doit échapper à cette enveloppe de chair et d'os, la proie du démon, et fortifier son âme, première redoute dans la lutte contre Satan, par une mortification continuelle. La mise à l'épreuve du corps par des pèlerinages, des jeûnes et des souffrances représente pour le fidèle une manière de se rapprocher du sacré, de Dieu, d'assurer, après la mort et la décomposition du corps, l'accès de l'âme au Paradis Céleste. La mortification du corps est la preuve de son dévouement, de sa renonciation à tout ce que représente le désir, et l'affirmation de s'unir, en esprit, avec la divinité. Pour saint Paul, le croyant doit glorifier Dieu dans tout son être, dans l'âme (qui institue l'homme dans sa véritable condition de vivant) et dans sa chair (sa condition de mortel, celle qui abrite l'impuissance de l'homme de faire la volonté de Dieu, donc source de péché). Si, dans ce cas, le corps n'est pas apparemment laissé de côté dans l'œuvre du salut, il n'est pas, non plus, un élément valorisé dans la quête de l'absolu. Avec l'incarnation de Dieu, le salut (*qui n'est pas déni du corps mais possibilité de traverser l'esclavage de la chair pour ouvrir un avenir au corps*[6]) suppose la transfiguration de la chair, revenant ainsi au rôle secondaire du corps.

En concordance avec cette vision chrétienne du corps, sœur Julie de la Trinité est dès le début du récit, présentée au lecteur comme une prisonnière. Pour la mère supérieure, pour l'aumônier Léo-Z Flageole et les autres religieuses, elle est la prisonnière du diable, qui, en profitant de la faiblesse de sa chair, s'est emparé de son âme. Pour sœur Julie, la prison est sa cellule, le couvent, ensuite son corps meurtri et rendu insensible par les mortifications rituelles au nom d'un salut qui ne répond plus à ses besoins spirituels et à son désir de vivre. Dans sa tentative désespérée de se libérer, sœur Julie fera appel à toutes ses ressources, aux mensonges, aux soumissions dissimulées, à tout un arsenal de diableries et de rituels qui plongeront le couvent dans le chaos.

Le roman est construit ainsi sur l'opposition entre le couvent, espace clos et suffocant où le temps s'écoule dans le rythme des liturgies et des prières, et la cabane de la montagne de B., espace ouvert, où les habitants s'adonnent à des rituels sacrilèges, violents et incestueux. Au centre de ces cérémonies se trouve le corps, comme objet d'adoration/mortification et agent dans l'accomplissement des gestes rituels.

Conçu comme lieu de l'expérience religieuse, le corps est vidé d'identité. Au cours de l'expérience mystique, il est habité par un Autre (Jésus, Dieu), accentuant le sentiment d'aliénation que sœur Julie éprouve déjà et qui marque le début de sa crise spirituelle. Les

[5] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.22
[6] Jean-Daniel Causse, *Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013, p.8

mortifications qu'elle s'impose ou qui lui sont imposées ont le but d'infliger à sa chair les mêmes souffrances qu'à la chair de Jésus, pour la ramener ainsi plus proche de Dieu : *Que je forme une croix, bien droite, avec tout mon corps endolori ! Que pas une jointure ne flanche et ne craque ! Dieu lui-même ne peut m'en demander davantage. Réduite à ma forme de croix, concentrée sur l'effort physique de durer en croix, je n'ai plus le loisir de penser à moi-même, ni au monde, ni à Dieu, ni à mon frère, Joseph. Personne. Rien. Mon corps seul persiste. (...) Bien compter les Pater et les Ave. Surtout ne pas baisser les bras. Regarder, bien droit devant moi, la lampe du sanctuaire, signe de la présence réelle de Dieu dans le tabernacle. (...) Toutes mes forces ramassées en un seul point. Rester en croix le temps prescrit.*[7]Quand même, malgré cette mortification corporelle qui est décrite dès le début du récit (*Tant que dura la vision de la cabane, sœur Julie de la Trinité, immobile, dans sa cellule, les bras croisés sur la poitrine, dans toute l'ampleur et la rigidité de son costume de dame du Précieux Sang, examina la cabane en détail, comme si elle devait en rendre compte, au Jour du Jugement dernier*[8]) sœur Julie ne parvient pas à communier vraiment avec les souffrances christiques. Les passions du Christ, vécues corporellement, sont le sacrifice rituel qui permet le salut, Jésus étant la victime expiatoire qui assure la relation avec Dieu sur la base de la Loi. Julie se mortifie en vertu d'une promesse, mieux dit d'un marché avec Dieu, qui, en échange de son corps et de son isolement, devrait protéger son frère, Joseph, parti à la guerre : *J'ai promis de rester dans ce couvent jusqu'à la fin de mes jours. Je l'ai promis. Se plier à la règle, subir la loi. Je l'ai promis. (...) Je marche pour mon frère Joseph qui est à la guerre. (...) Que Joseph se repose un peu pendant que je mets péniblement un pas devant l'autre.*[9]

À un niveau parodique, le corps de Julie sera quand même la preuve de la manifestation de la divinité. Sa chair portera les marques qui rappellent les stigmates des mystiques : la lettre J en majuscule gravée à l'intérieur de ses paumes, les pieds et les jambes *griffés et égratignés*[10]. L'initiale J, contrairement aux rumeurs du couvent, n'est pas pour Jésus sinon pour Joseph, son frère et sa passion incestueuse.

Par contre, sœur Gemma semble passer par une mortification spirituelle et corporelle qui donne à la mère Marie-Clotilde l'espoir que l'une de ses filles sera canonisée et rachètera, avec ses souffrances, les péchés du couvent : *C'est à la cuisine qu'on a besoin de sœur Gemma. C'est de son dégout et de son horreur que nous viendra sans doute le salut. (...) L'économie du salut. Le corps mystique du Christ. Sœur Gemma souffre mille morts quotidiennes. Son dégout est extrême, comme si on l'avait précipitée dans un tas de fumier pour y vivre et pour y mourir.*[11]

L'expérience mystique transforme le corps dans une énigme, marquant la présence de l'Autre en soi. Ce que l'on a de plus intime, le corps, devient le lieu de la manifestation de l'esprit divin. La femme mystique, image présente et parodiée dans le roman, a ses sources dans l'image de la piété mariale, la dévotion de Madeleine, la diffusion des motifs féminins comme la maternité spirituelle. La mystique féminine s'appuie sur l'affectivité, elle est directement liée à l'émotion, comme possibilité d'augmenter l'efficacité de la grâce divine et du sacrement. L'intense émotion qui accompagne l'expérience mystique est ressentie au niveau physique (sous la forme des souffrances: larmes, pâleur, saignements, stigmates) et au niveau spirituel, psychique. Elle prolonge la tradition ascétique qui, en martyrisant la chair, essaye de retrouver Dieu et lui permettre d'agir, selon sa volonté, dans le corps du croyant.

[7] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.26
[8] *Ibidem*, p.7
[9] *Ibidem*, p.23
[10] I*bidem*, p.122
[11] *Ibidem*, p.136-137

Rien de semblable chez les Dames du Précieux Sang. On a, en effet, l'impression d'être en présence des femmes mystiques, mettant leur corps à la disposition de l'esprit divin, pour qu'elles éprouvent la jouissance mystique et que les péchés du monde soient ainsi rachetés. Mais ce n'est qu'une ruse. Les stigmates de sœur Julie, ses saignements intempestifs ne sont que les signes d'un amour incestueux. Les pénitences qu'elle s'impose n'ont aucune efficacité, et bien qu'elle suive les prescrits (rester debout, les bras croisés, ou à genoux et immobile, le regard fixant l'autel et implorant la présence de Dieu), c'est une trinité maléfique, et non la Sainte Trinité, qui s'empare d'elle. La gestualité rituelle rigoureuse qui accompagne ses prières ne peut pas neutraliser les pulsions d'un corps qui veut vivre : *Sœur Julie, toujours à genoux, les bras en croix, termine les Pater et les Ave de sa pénitence sans aucune trace de fatigue, sauf un très léger fléchissement de ses bras. Sur sa face pâle, une vague lueur malfaisante.*[12] De son côté, Sœur Gemma participe aux liturgies, le corps et l'esprit pénétrés d'une grande dévotion. Pour les autres religieuses, elle n'a *ni beauté, ni éclat. Elle n'a plus d'apparence. C'est qu'elle porte nos péchés. Elle est transpercée à cause de nos péchés. C'est par ses blessures que nous vient la guérison. Ce sont nos maladies qu'elle porte. Ce sont nos douleurs qui pèsent sur elle*[13]. En réalité, les souffrances de sœur Gemme, loin de jaillir d'un amour et d'un complet abandon au Christ, sont la manifestation d'une arrogance démesurée, du désir d'atteindre la pureté et la sainteté. Son corps ne porte pas les marques d'une communion divine, sinon d'une surexcitation nerveuse qui la pousse à demander sans cesse à Dieu les signes de Sa présence visible qui la libèrent de toute souffrance éprouvée dans son office à la cuisine du couvent: *Que je devienne vite une sainte et que cela finisse ! Je veux mourir dans une apothéose de roses blanches, sans épines, à l'odeur suave. Vite ! Très vite, mon Dieu ! Je n'en puis plus. Je suis à bout de larmes et d'effroi. (...) Ah, Dieu de mon enfance, Père, qu'êtes-vous devenu ? Et la blancheur de mon âme, au jour de mon entrée au couvent, la voici à présent semblable à une hostie émiettée, posée sur une nappe sale.*[14] C'est sœur Julie qui dénoncera cette imposture. Après des jours de souffrances, sœur Gemma sera découverte *stupide et égarée, comme au sortir d'une profonde ivresse. Elle est assise au bord de son lit, jambes pendantes, cuisses ouvertes, dégoulinantes de sang. Elle mastique avec effort une bouchée de viande crue, la passant d'un côté à l'autre de sa bouche édentée.*[15] Son désir de mourir comme une sainte, blanche et transparente, ne peut pas se réaliser. On retrouve ici, inversé et parodié, le sacrement de l'eucharistie, le corps et le sang du Christ, qui, au lieu d'approcher en esprit le croyant de Dieu, macule la pureté de l'âme. La posture de sœur Gemma est, elle aussi, une parodie de la gestualité qui accompagne la sainte communion. Le croyant se trouve à genoux devant le prêtre, le corps et l'âme pénétrés du dévouement et d'humilité, car le sacrement réactualise le sacrifice du Christ en vue du salut. La religieuse, par contre, est dans un état d'ivresse, donc inconsciente de l'importance d'un pareil geste sacré, dans une posture corporelle sacrilège et offensante, ingurgitant la chair crue, symbole de ce qui est le plus vif et, à la fois, de ce qui est le plus vulnérable aux tentations du diable.

Les aspects que prend la femme mystique dans le couvent des Dames du Précieux Sang nous permettent de la ranger du côté de la folie, du délire ou de la psychose collective. Les sœurs, identifiant leur corps souffrant à celui du Christ martyrisé, avec ses plaies, sa crucifixion, désirent incarner ces passions, permettant à Dieu de s'emparer de leur corps sans règles ou limites. Mais leur expérience mystique prend une allure abjecte où *la jouissance éprouvée se conjugue à l'horreur ou à l'abjection. Il s'agit alors de se livrer à un Dieu sans limites qui peut exiger n'importe quoi dans le domaine sacrificiel et dont, après tout, on*

[12] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.30
[13] *Ibidem*, p.82
[14] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.137
[15] *Ibidem*, p.146

pourrait tout aussi bien faire une figure du diable.[16] Tout le couvent semble sombrer dans la folie et dans le gouffre de l'enfer. Les souffrances des sœurs malades de l'infirmerie, dépourvues de calmantes, s'accompagnent de jurons, de blasphèmes, des cris enragés vers la divinité, des supplications: *Sœur Sophie, qui est plaine de plaies purulentes de par tout le corps, répète, tout essoufflée : (…) Mon Dieu, ayez pitié de moi. (…) Sœur Angèle, qui a vingt ans, pelure doucement, presque tendrement, d'une voix nasillarde, lancinante, sans jamais, s'arrête : « Je ne veux pas mourir, pas toute de suite. Je ne veux pas ».*[17]

L'expérience mystique inscrit ainsi dans le corps le dépouillement de soi, le corps se voit dépourvu de son sens, de ses traits essentiels, *devenant un déchet, une souillure, les prédicats inessentiels de l'être.*[18]

Par contre, les rituels de la montagne de B., violents et sacrilèges, se fondent sur une valorisation du corps comme élément essentiel de la quête humaine du sens et d'accomplissement. L'être humain n'est plus perçu comme l'entité indéfinie d'une communauté spirituelle, un corps parmi d'autres, porteur du masque de la piété et d'humilité, qui s'offre, dans l'oubli de soi, à Dieu, pour devenir lieu de Sa manifestation. En revanche, il acquiert son individualité et la conscience de soi lors des rituels, qui lui forgent l'identité et lui dévoilent la raison d'être. Les rituels sacrilèges inscrivent Julie dans une lignée, ils gravent sur son corps la descendance mystique qui constitue son passé et son avenir. Si la tradition chrétienne et les règles conventuelles obligent Julie à renoncer à son corps, donc à son identité, et à vivre isolée du monde, les rituels de la montagne de B. lui enseignent se percevoir comme le pôle d'un système de relations avec le cosmos, comme une série de faits naturels raccordés aux rythmes organiques. Le type de spiritualité pratiquée par les habitants de la cabane et par leurs acolytes se rattache à une vision du monde qui reconnaît, non seulement dans l'être humain, mais aussi dans n'importe quel être biologique, l'existence d'une force immanente, d'un principe vital qui les animent et les mettent en communication. La sorcellerie pratiquée par Philomène se fonde sur cette interdépendance dans le monde vivant, ce qui la justifie à conjurer, par exemple, *les Puissances de l'Ombre, les Dieux du Nord, de l'Est, du Sud et de l'Ouest*[19]. Cette conception dynamique et complexe du monde permet à l'officiant de saisir les correspondances entre le micro et le macrocosme et de contrôler les forces vitales qui facilitent la transcendance de l'être humain. À la fois, les rituels magiques de la montagne de B. sont une manière de faire face à l'angoisse existentielle et au sentiment d'aliénation, de compenser le vide spirituel creusé par la religion catholique. Les postures corporelles des participants renvoient aux rituels orgiastiques, la sexualité étant liée, dès l'Antiquité, aux cultes de la fertilité et à la recherche de la totalité : *Cette nuit-là, grâce à l'onguent de Philomène (…) les chômeurs amis connurent le banquet et la fête de leur vie. Ils communièrent sous les deux espèces, rendirent hommage à la sorcière, dansèrent et forniquèrent jusqu'à l'aube*.[20] Les rituels sont chargés de cette corporalité étouffante, la chair se dévoilant dans toute son organicité. L'initiation de Julie se fait premièrement à travers le corps, glorifié et sacrifié à la fois. Pour qu'elle devienne l'égal de sa mère et de son père, le couple ténébreux de sorciers, elle doit subir une mortification rituelle du corps accompagnée du viol incestueux. La cérémonie initiatique est une suite de gestes, symboles, postures du corps et paroles qui parodie la liturgie chrétienne (le corps du Julie étant, lui aussi, une image inversée du corps christique), tout en gardant la signification première d'une spiritualité plus proche de la vie et des cycles naturels. *Je suis nue sur la table de la cuisine,*

[16] Jean-Daniel Causse, *Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013, p.2
[17] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.77
[18] Jean-Daniel Causse, *Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013, p.4
[19] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.69
[20] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.44

couchée sur le dos, la tête sur les genoux de ma mère. Il y a un cercle de carie blanche dessiné sur le plancher, tout autour de la table. Les quelques fidèles (...) me fixent de leurs yeux exorbités. Consentante et livrées, je serai le cœur de leur extase.[21] Dans le cas du chamanisme ou des rites initiatiques de certaines sociétés animistes, les souffrances corporelles ou les états induits par la transe et les drogues provoquent une réorganisation du corps et de l'esprit qui permet l'accès au divin et une meilleure connaissance du sacré. C'est aussi le cas de Julie qui avoue comme : *Philomène me fait boire de grandes gorgées dans la tasse rouge. Je m'enchante du bruit de mon sang, entre mes cuisses, qui s'éloigne de moi, avec une plainte douce et chantante.*[22] C'est une cérémonie qui fait penser au rituel de la danse indienne, fondée, comme celui-ci, sur le rythme, les gestes surs et stylisée, la posture presque inhumaine du corps, la fascination hypnotique du spectacle : *Murmures dans l'assemblée qui se met à chanter plus fort, plus vite, avec violence, battant des mains, se contorsionnant le corps*[23]. Dans la danse indienne, le centre vers lequel converge l'attention est la danseuse, dont l'expressivité faciale, surtout les yeux, joue un rôle essentiel. C'est le regard de sœur Julie qui fait peur et hypnotise, puisque, selon elle : *j'ai les yeux jaunes, comme ma mère et comme ma grand-mère. Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays.*[24] *La pupille de son œil est horizontalement fendue, comme celle des loups*.[25] Les références parodiques à l'Arbre de la Vie sont fréquentes dans le roman, associées au diable, incarné par Adélard, et à une seconde naissance de Julie, cette fois-ci dans le monde de la connaissance sacrée. La transmission de cette connaissance se réalise par l'intermédiaire de la découverte, violente, de la sexualité : *C'est l'Arbre de Science, l'Arbre de vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi. Tu es ma fille et tu me continues. Le diable, ton père, t'a engendré, une seconde fois.*[26] La corps de la danseuse indienne est, lui aussi, assimilé à l'arbre, ce qui élargit le champ d'interprétation, l'arbre étant un symbole ancien qui renvoie à l'Homme, au cosmos, et, par sa verticalité, aux ponts qui s'établissent entre le monde matériel et spirituel, sacré, donc à une voie de connaissance. Le costume revêtu par Adélard (cornes sur la tête, torse nu, étoffe noire cachant le bas du visage) renvoie non seulement au diable, mais aussi aux divinités cornues, esprits de la nature et de la fertilité. Le même symbole de la fertilité est le geste que Julie voudrait accomplir après le viol: *Je veux faire la roue devant le soleil, les jambes ouvertes pour que l'on voie ma blessure et que l'on m'honore pour cela*.[27] La roue du soleil avec laquelle se confond Julie, appartient à une tradition spirituelle primordiale et représente dans la tradition hindoue les cycles de la vie : naissance, vie, mort, renaissance, mais aussi l'être humain, capable de réunir le ciel, la terre et la lumière créatrice.

Si le corps sacrilège de Julie se construit sur ce riche symbolisme, le corps chrétien se fonde sur une absence inaugurale. L'absence du corps du Christ dans le tombeau s'est continuée dans le mépris envers le corps et l'absence de Dieu qui tourmente les croyants. *À ceux qui recherchent la présence (præsentiam) de Dieu et soupirent après elle, la mémoire (memoria) de Dieu est proche et douce ; cependant ils ne sont pas comblés ... À la recherche de la présence de Dieu, c'est-à-dire une présence qui comblerait le manque, Dieu répond en donnant la memoria, c'est-à-dire une présence qui est aussi absence, une présence qui est en creux*[28]. L'absence de Dieu provoque l'hystérie collective dans le couvent, au point de substituer la présence du Satan à celle de la divinité. La prière collective devient sujet de

[21] *Ibidem*, p.64
[22] *Ibidem*, p.67
[23] *Ibidem*, p. 67
[24] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, *p.* 92
[25] *Ibidem*, p.91
[26] *Ibidem*, p.69
[27] *Ibidem*, p.65
[28] Jean-Daniel Causse, *Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013, p.5

moquerie, les chants sacrés sont interrompus par des éclats des rires, les sœurs éteignent les cierges au cours de la liturgie (signe évident d'une possession démoniaque, semble-t-il), tandis que la prière individuelle prend la forme des cris enragés vers Dieu, des menaces, de négociations ou d'invocations maléfiques, ignorant la gestualité spécifique qui accompagne l'invocation du nom du seigneur : *Elles viennent la nuit de préférence sans rompre le silence conventuel, ni même s'arrêter. A peine un léger ralentissement de leurs pas dans le corridor. Le temps de se concentrer. Elles supplient tout bas Dieu ou le diable. Aucune importance. Pourvu qu'on les entende et qu'on les exauce ! L'avidité insatiable de celles qui ont renoncé à tout, dans l'espoir du miracle éternel*[29].

Ni même les gestes essentiels du christianisme, le signe de la croix et le geste de bénédiction, ne gardent leur sainteté. Parmi les moudras indiennes, l'Abhaya-moudra ressemble au geste chrétien de bénédiction, assurant au fidèle bienveillance et protection. La Varadra-mudra, symbole de la compassion et de la charité est, elle aussi, rencontrée dans le christianisme, sous la forme de la bénédiction divine (Jésus bénissant les bons chrétiens de la main droite). Mère Marie-Clotilde fait usage de ces gestes, mais d'une manière automatique, vidée de sens : *debout, toute droite, contemple avec stupeur ses grandes mains, comme séparées de son corps*[30]. Les bras en croix sur la poitrine ou la main sur le cœur sont des gestes symboliques forts dans le christianisme, semblables à la moudra d'incorporation de Bouddha. La poitrine est, métaphoriquement, le lieu de l'intériorité du corps, partie la plus intime de la chair. La personne subit une transformation de soi-même lors de la contemplation religieuse. Sœur Julie nous apparait plusieurs fois dans cette posture, mais ce n'est pas vers Dieu que tout son être se dirige, sinon vers la montagne de B., le seul endroit où elle a été vraiment libre. Le geste chrétien est ainsi transféré à une dimension religieuse considérée illicite, tout en opérant la métamorphose spirituelle nécessaire à sœur Julie. Dans la personne de sœur Julie, même l'image de la piété et les gestes qui l'accompagnent sont inversés. Les mains sont dans la tradition indienne le symbole du corps, mais surtout de l'organe sexuel où se trouvent les énergies élémentaires. Au sein du couvent, toute allusion à la vie, et implicitement à la sexualité, doit être bannie, les mains gardant le symbolisme instauré par les images chrétiennes : la main de Dieu qui bénit, apaise les blessures et guérit les maladies. Sœur Julie réussit à réintroduire ce symbolisme ancien de la main, attaché à la sexualité. En se référant à son frère Joseph, son amour incestueux, sœur Julie le substitue à Jésus et le considère : *plus infiniment beau aussi. C'est lui que j'adore en secret. (...) J'effleurerai doucement, avec ma main, son squelette sensible sous la peau nue, tendue. J'adoucirai toutes ses douleurs. Je mettrai mes doigts, tel un baume, dans la blessure de son cœur. (...) Je recoudrai la blessure de son cœur avec mes doigts*.[31]

Utilisant la parodie, le sarcasme, l'ironie et parfois le rire, l'écrivaine québécoise jette un regard critique sur le discours moralisateur catholique et l'institution cléricale. Les inversions et la réécriture parodiques visent non seulement des extraits bibliques, des structures narratives ou des personnages des mythes judéo-chrétiens. Par la réécriture et la réactualisation des gestes dans un registre parodique, l'auteure réussit à critiquer une religion qui s'avère oppressive et à ouvrir le champ des interprétations, permettant au lecteur de découvrir dans la gestualité et la posture corporelle des personnages la manifestation d'une spiritualité primordiale.

[29] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.124
[30] *Ibidem*, p.22
[31] Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995, p.24

*This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliographie

Œuvres littéraires cités:

Hébert, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Éditions du Boréal, Québec, 1995

Ouvrages critiques :

Courrier de l'UNESCO, septembre 1993, *Geste, rythme et sacré. La nostalgie des origines*

Artaud, Félicie, *Les mudras. Étude des gestes sacrés*, Mémoire de fin d'études sous la direction de Jetty Roels et Eric Pauwels, Octobre 2002

Boquet, Damien, *Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIIIe siècle*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013

Causse, Jean-Daniel, *Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013

Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959

Fournier, Laurent Sébastien, *Jeux collectifs et socialisation du corps dans les fêtes religieuse*s, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 11/2013

Perifano, Alfredo, *Le corps du diable entre théologie et sciences dans les textes contre la démonolâtrie aux XVe et XVIe siècles*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 13/2013

Restif, Bruno, *Le corps en prière des fidèles catholiques, d'après les catéchismes imprimés en France à l'époque moderne*, Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires 12/2013

"THE PATHOS OF THE AUTHENTICITY" – ROMANIAN LITERATURE FROM THE COMMUNIST PERIOD

Valentina Iliescu, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Although all institutions were monitored by The Single Party. Because of this constraining, the artistic side was very affected, namely literature from the communist period, 1947 - 1989. This crossing, "Freeze - thaw - freeze", resulted in retreat of intellectuals to realist-socialiste precepts, some of them passing from Party converting the creative tools in promoting the image of the "tyrant", others fighting for freedom, supporting the treatment of censorship. Changes that took place on the literary over the years 1947 - 1989 did nothing to revive Romanian literature and benefit from "informal agreement" of the communist regime. Remarkable moment of this period would be 1946 when there is subordination to the Communist nation. 1964 is important because of the test to recover the past, the diversification of prose and poetry, the assertion of several young artists on the literary level. Another crucial moment from the communist culture is the indoctrination of people with a nationalistic form of communism since 1971.

Keywords: communist regime, censorship, literature, creative freedom, writer position.

În România, regimul comunist a fost cel care a pus stăpânire pe tot ce se afla pe teritoriu românesc, acesta având în subordine toate instituţiile statului precum şi membrii acestora. "Pietrele de kilometraj ale literaturii scrise în comunism sunt: 30 decembrie 1947, 1953, 1956, 1964, 1971, 1981". (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948 – 1964*, 2010: 14) Din punct de vedere cultural se disting trei perioade ale regimului comunist: 1947 – 1960 – dogmatismul stalinist, o societate de tip totalitar, dictatorial, 1965 – 1971 - o etapa de "dezgheţ" al literaturii române din perioada comunistă şi 1971 – 1989 – aşa numitul "al doilea îngheţ" al literaturii.

Literatura avea menirea să reflecte societatea comunistă într-un chip tezist, astfel încât valorile comuniste să fie în mod obligatoriu bune. Literatura perioadei realist-socialiste se materializează printr-o poezie general epică care va pune în evidenţă categoriile sociale ce construiesc comunismul, în primul rând clasa muncitoare, şi este atacată vechea orânduire burghezo-moşierească. Tot în această perioadă sunt atacate fundamentele literaturii române înlocuind valoarea estetică cu propaganda.

Perioada ce urmează dogmatismului socialist, cea a "dezgheţului" (1965 – 1971), este una de "înflorire" a literaturii, având drept scop recuperarea literaturii române şi refacerea experienţelor interbelice. Acum, în această perioadă de liberalizare, s-a încercat o readucere în prim plan a valorilor care se pierduseră: structuri narative ale romanului francez, traduceri din literatura europeană de ultimă oră, unele personalităţi (ca în cazul lui Nichita Stănescu care îşi extinde orientările poetice spre al doilea val avangardist) tind să se perfecţioneze spre o anumită direcţie novatoare.

În vara anului 1971, Nicolae Ceauşescu pleacă în delegaţie în China, şi revine în ţară cu alte idei ce vor schimba orientarea pe care o susţinuse până atunci, principii care vor subordona din nou cultura regimului comunist. Dictatorul ţine un discurs în faţa Comitetului

Executiv al PCR prin care propune o mutaţie care presupune o formă fundamental-naţionalistă de comunism, aceasta privilegia ideea că Romania şi românul sunt consideraţi superiori celorlalte naţionalităţi – protocronismul.

Prin intermediului "protocronismului românesc", erau ilustrate originalitatea şi capacitatea de creaţie şi invenţie a românului, el fiind iniţiatorul de principii literare româneşti şi în străinătate; de la creatorii noştri naţionali se inspirau scriitorii din Occident şi nu invers, compatrioţii noştri fiind autentici şi originali. Propaganda dorea ca protocronismul să devină principala direcţie a criticii şi istoriei literare pentru aservirea politicii naţional - comuniste. "Protocronismul, ca fenomen, a evidenţiat […] chiar lupta pentru controlul definirii valorii literare". (Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, 2008: 269) Artiştii care au încercat să se afirme în acea perioadă au simţit pe propria piele efectele regimului prin intermediul cenzurii. Deşi multe documente nu au fost făcute publice, foarte mulţi scriitori povestesc modul în care erau trataţi atunci când nu aveau de gând să publice ceva ce putea fi pe placul conducătorului. Teroarea comunistă definită prin intermediul Propagandei şi a Securităţii şi cenzura alături de instituţiile de guvernământ au avut menirea de a ştirbi spiritul creator tocmai pentru a crea o ţară conform dorinţelor tiranului. Minciuna care promova dictatura ceauşistă era dusă mai departe şi prin intermediul revistei securităţii "Săptămâna", condusă de Eugen Barbu.

A treia etapă a culturii din perioada comunistă (1971 – 1989) a reprezentat un "al doilea îngheţ", o altă încercare de a atrage scriitorii de partea regimului astfel încât imaginea lui Nicolae Ceauşescu ajungând să fie adulată la modul extrem, agresiv, iar principiile comuniste să fie transmise din nou cetăţenilor prin intermediul culturii. Literatura propagandistică a reprezentat pentru cea "necontaminată" un obstacol; scriitorii care nu au cedat insistenţelor dictatoriale fiind nevoiţi să creeze constant opere prin care să îşi apere principiile literar-artistice. Tot ce se afla sub tutela comunistă, în ceea ce priveşte arta literară, nu a fost un act voluntar al creatorilor ci a fost o reacţie disperată de a supravieţui. Comunismul românesc suprapune şi ideea socialistă a cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu, modalitate prin care imaginea tiranului era omagiată, dedicându-i-se poeme, făcându-i-se portrete. Însuşi Ceuşescu devine "scriitor" de cărţi filozofice şi istorice devenind un "geniu cultural" alături de soţia sa, Elena, care ajunge membră a Academiei Române, doctor în chimie, autoare de cărţi publicate în diverse limbi.

După liberalizarea din anii 1960 – 1971, considerată a fi o etapă de reconciliere, sistemul comunist redevine la formele iniţiale de exploatare a laturii artistice, ajungând să verifice necontenit publicaţiile din librării, anticariate şi biblioteci, chiar şi scrierile de mică întindere, cele mai multe dintre ele fiind respinse de cenzură. Începuse un nou episod de triere a operelor literare şi de exterminare a scriitorilor acestora, în special acelora din exil; numai faptul că erau exilaţi era suficient pentru a le respinge cărţile. Se cerea creatorilor să promoveze imaginea politicului românesc, să conceapă nişte principii care să reprezinte o formă de luptă pentru o "cultură militantă" în crearea "individului socialist model". Acesta a fost momentul de şlefuire a intelectualilor după normele idelogiei socialiste, mai exact după "chipul şi asemănarea conducătorului", noile creaţii ilustrând poziţia superioară, totalitară a Partidului.

În "Cartea neagră a comunismului", carte apărută după ce regimul comunist a fost înlăturat de la putere, erau trecute toate faptele şi evenimentele considerate de Securitate neadecvate sistemului ţării. În ciuda faptului că mulţi artişti nu s-au lăsat influenţaţi de sistem, unii au cedat presiunilor şi s-au pretat cerinţelor, ajungând astfel să scrie împotriva voinţei lor, preamărind conducătorul şi modalitatea acestuia de a conduce statul, însă pe lângă aceştia se aflau şi scriitori care au slujit regimul comunist din proprie iniţiativă, fără a fi forţaţi de nimeni. Propaganda urmărea controlarea individului în totalitate, în special modul acestuia de a gândi şi simţi prin documente şi scrisori de partid, Securitatea tortura intelectualul atât fizic

cât şi psihic, cenzura acţiona asupra mentalităţii, blocându-l şi orientându-l asupra normelor instituite de ei, toate acestea fiind rezultatul muncii artistului. O formă de propagandă era vizibilă şi la nivelul scrierilor clasicilor întru educarea poporului. Prin intermediul acestei mişcări se urmărea manipularea masei, dând spre exemplu marii literaţi ai vremii care au avut încredere în cuvântul Partidului şi care duceau un trai strălucit datorită acestuia, lumea prezentată în operele lor fiind una zugrăvită conform "standardelor" precizate de Putere.

Efectele distructive ale sistemului comunist sunt vizibile atât la nivelul creaţiilor literare cât şi în spaţiul de funcţionare dintre teroare şi doctrină. S-a încercat manipularea în masă doar pentru ca cei aflaţi la putere să îşi atingă scopul şi pentru ca imaginea lor să rămână autoritară. Cenzura comunistă se deosebeşte de celelalte prin modalităţile de supraveghere, cele de pedepsire, tehnicile prin care încearcă reprimarea actului creator, de acaparare a indivizilor pentru a fi părtaşi la acţiunile lor, încercarea de folosire a unui discurs standard şi acesta numai pentru a aduce laude sistemului şi conducătorului. Faza incipientă a cenzurii comuniste este considerată Convenţia de Armistiţiu dintre Guvernul Român şi guvernele Naţiunilor Unite din 1944. Această convenţie viza supravegherea şi ghidarea tiparelor, a publicaţiilor atât din ţară cât şi cele internaţionale, spectacolele de teatru şi film, corespondenţa scrisă şi convorbirile telefonice, funcţionarea librăriilor, a anticariatelor şi a bibliotecilor publice. Astfel "pentru a putea apărea, ziarele şi celelalte periodice au nevoie de autorizaţia de apariţie a Cenzurii Centrale a Presei, care se acordă după o prealabilă cercetare de către o Comisie specială funcţionând la Direcţia Presei a Ministerului Afacerilor Străine." (Marian Petcu, *Puterea şi cultura, o istorie a cenzurii*, Editura Polirom, 1999: 7) Mulţi scriitori ai vremii şi-au abandonat propriile convingeri tocmai pentru a preamări imaginea conducătorului, pentru a-i demonstra superioritatea şi unicitatea.

Masa scriitorilor români din acea vreme se împărţea în mai multe tabere: una care a refuzat vehement principiile şi propunerile comuniste păstrându-şi convingerile şi, în ciuda cenzurii, a continuat să îşi desfăşoare activitatea, una care a renunţat cu uşurinţa la propriile gânduri şi simţiri pentru a face pe plac tiranului şi mai erau şi cazuri în care unii scriitori prestau serviciile lor în cinstea Partidului fără a le fi fost solicitat ajutorul sau chiar aritşti care nu se dedicau întru totul voinţei Tovarăşului.

Toate publicaţiile, începând încă din anii 50, erau verificate şi necesitau aprobarea securităţii pentru a putea fi trimise în librării, biblioteci şi anticariate; cărţile şi revistele care urmau a fi publicate erau înregistrate şi trimise PCR-ului pentru promovare. În momentul în care erau descoperite scrieri care nu se potriveau principiilor promovate de socialism, acestea erau imediat retrase de pe piaţă, iar în locul acelora apăreau cărţi realist-socialiste pentru a nu fi vizibilă mişcarea întreprinsă de Partid. Datorită numeroaselor publicaţii, cenzura întâmpina dificultăţi în selectarea acestora deoarece unele scăpau neverificate şi apăreau în anticariate sau în cadrul unor întruniri literare. Pe umerii cenzurii cazuse o mare responsabilitate, aceasta lupta pentru educarea poporului în spiritul Partidului, având în permanenţă sarcina de a instrui şi forma un lucrător "cu un înalt nivel politico-ideologic", acesta fiind obligat să citească cu regularitate *Scânteia, Lupta de clasă, Komunist, Probleme ale păcii şi socialismului*.

Chiar şi după 1964 s-a încercat un fenomen de "spălare a creierelor" de către Partid. Acest fenomen a reprezentat o acţiune asupra populaţiei, de ştergere şi uitare a trecutului nostru, argumentând faptul că ar fi fost strecurate câteva greşeli în trecut, iar reprezentanţii regimului comunist încercau crearea unui mediu propice creaţiei, care mediu, pentru comunişti, nu reprezenta decât educarea scriitorilor vremii în spirit comunist.

Regimul socialist dorea "uniformitate" în ceea ce priveşte exprimarea artistică şi, mai mult decât atât, dorea ca tot ce era instituţie în ţară să fie subordonată sistemului. Pentru ca ţara să fie desemnată ca fiind una culturală, lectorii care nu aveau studii de stat erau obligaţi să urmeze o şcoală serală sau fără frecvenţă. Intelectualii reprezentau pentru Partidul unic o

armă în încercarea de manipulare a populaţiei, deoarece prin intermediul lucrărilor lor se făcea educarea în masă. O altă mişcare întreprinsă de Putere era "îndrumarea", de fapt era un cuvânt mai puţin agresiv în comparaţie cu cenzura, însă rolul ei era acelaşi, de îndoctrinare a mentalităţii individului cu principiile socialismului şi "educarea" lui în stil politic favorabil regimului.

"Aplicând un ideologism brut, nefiltrat, pe măsura oamenilor care-l practicau, cenzura instituţională a ‹‹obsedantului deceniu›› a supravieţuit, se poate spune, o dată cu însăşi societatea în întregul ei, ajutată indirect de celelalte instituţii ale Gulagului comunist, majoritatea intelectualităţii interbelice fiind prin închisori, lagăre de muncă ori cu domicilii forţate." (Radu Marin Mocanu, *Cenzura comunistă*, Editura Albatros, 2001: 15) Se tipăreau masiv opere ale activiştilor sovietici, acaparând întreaga masă a literaturii, celelalte fiind respinse deoarece promovau imaginea trecutului.

Din punct de vedere cultural se simţea nevoia unei autonomii în "exprimarea ideilor". În interiorul partidului se duceau lupte crâncene pentru ca "uniformizarea" să aibă loc, dar existau şi mulţi artiştii în plină perioadă de afirmare şi care se prezentau neutri din punct de vedere politic neştiind de partea cărei mişcări să fie pentru a duce un trai liniştit. În ceea ce privește scrierea creatoare, tema îi aprţinea, dar trebuia să respecte regulile sistemului politic, produsul finit aparţinând în totalitate creatorului, povestea prindea contur numai prin intermediul eului creator, acesta îi atribuia singur calităţi protagonistului, societatea era descrisă prin ochii lui, iar desfăşurarea acţiunii era conform voinţei acestuia.

Anii comunismului absolut, 1947 – 1989, au reprezentat pentru istoria noastră o perioadă de tortură în care au fost întreprinse acţiuni cu caracter antinaţional, îndoctrinarea poporului, impnându-se un nou model de gândire, diferit de cel tradiţional, eliminarea elitei, colectivizarea, marginalizarea unor scriitori, distrugerea unor cărţi fundamentale ale literaturii române, ideologizarea artei şi culturii, îndepărtarea de lumea europeană şi protocronismul.

Toată cultura care a apărut pe parcursul acestor decenii dominate de un regim totalitarist au fost subordonate politicii PRM-iste ghidate de la Moscova astfel încât literatura şi artele să devină un instrument de propagandă. În acest sens a fost declarată o singură modalitate de creaţie raportată la realismul socialist, modalitate care a dus la apariţia ideo-prozei şi ideo-poeziei.

Partidul comunist "a impus planificarea […], adică un soi de stahanovism cultural care se conjuca cu ideea că opera se măsoară în cantitate şi mai putin în calitate. Primul Plan anual economic îi solicita pe scriitori nu numai la nivel de opinie şi ecou favorabil, ci şi la nivelul proiectelor şi direcţiilor tematice." (Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948 – 1953,* Humanitas, 2010: 88)

Se punea accent pe activitatea literar-artistică, în special pe literatură, deoarece aceasta avea o mare influenţa asupra poporului, şi în aceast fel se încerca educarea scriitorului în spirit comunist pentru ca prin intermediul lor publicul cititor să îşi însuşească atribuţiile partinice, pentru crearea omului devotat sistemului comunist. Scriitorii părtinitori regimului aveau misiunea de a arăta cât de eficiente sunt măsurile luate de Partid şi ce trai strălucit duc cetăţenii, chiar şi cei din clasa muncitoare şi ţăranii. În centrul operelor literare se afla chipul comunistului. De multe ori scriitorii erau solicitaţi pentru a crea o imagine "prea-mărită" a dictatorului, erau nevoiţi să găsească diverse apelative precum "geniul Carpaţilor", "personalitate excepţională a lumii contemporane", cel mai iubit fiu al poporului roman", "marele conducător", sintagme care îl asemuiau pe tiran regilor, voievozilor prin care acesta îşi asigura legitimitatea. Un alt punct pe care scriitorul "devotat" regimului trebuia să îl îndeplinească era cel legat de statutul pe care omul din clasa muncitoare îl are în societatea comunistă; creatorii erau duşi direct la faţa locului pentru a li se arăta cadrul în care

muncitorul îşi desfăşura activitatea, condiţiile "minunate" pe care le suporta precum şi sumele impresionante pe care acesta le câştiga, muncind pentru ca ţara lui să îşi merite titlul. Conform viziunii Tovarăşului "‹‹Scriitorii noştri trebuie să se arate demni de titlul înalt pe care l-a dat scriitorilor Stalin – titlul de ‹‹ingineri ai sufletelor omeneşti››. Ei trebuie să contribuie la educaţia oamenilor muncii în spiritul ideilor nobile ale luptei împotriva claselor exploatatoare, împotriva obscurantismului şi inculturii […] să pună în central creaţiei lor pe eroul zilelor noastre – omul muncitor.››" (Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948 – 1953*, Humanitas, 2010: 88)

Mai mult decât atât, unii indivizi literaţi erau duşi pe teren, în centrele colectivizate, în fabrici şi uzine, pentru a purta discuţii cu muncitorii, pentru a susţine discursuri privitoare la eficienţa cu care activează Partidul unic în societatea românească de atunci. Uneori erau date spre lectură anumite opere care ilustrau viaţa de la sat şi nu numai, ci şi a utecistului. Aceste scrieri ilustrau aspecte negative ale muncii şi ale colectivităţii ţărăneşti dar şi cele urbane, din care oamenii de rând erau obligaţi să tragă învăţăminte, iar acele fapte negative prezentate să nu fie repetate de către ei. La dezbaterea acestor opere literare participau specialişti în domeniu, autorii romanelor şi critici literari, dar şi reprezentanţi ai Puterii, iar discuţiile pe marginea textelor aveau loc în faţa poporului.

Pe lângă aceste dezbateri şi întruniri, nici pertractările din cadrul cenaclurilor literare nu mai sunt autentice, activitatea din interiorul acestora fiind controlată şi influenţată de reprezentanţi ai Partidului unic. Astfel, unii scriitori care nu se ridicau la standardele cerute, erau eliminaţi definitiv sau unii "mai puţin pricepuţi în domeniu" erau trimişi în mijlocul clasei muncitoare pentru a-i educa pe oamenii de rând în spirit socialist. Lăsate la aprecierea cenzurii, unele cenacluri erau desfiinţate sau reduse la nivelul cercurilor literare, mai exact, deveneau cenacluri uzinale cu activitate intensă. Prin intermediul acestora se urmărea promovarea tinerilor care aveau mintea "limpede" şi puteau fi îndoctrinaţi, trecutul neputând să îşi exercite vreo influenţă asupra gândirii lor, iar opera creată de ei să ilustreze "adevărata faţă" a comunismului românesc. Încercarea activiştilor de implantare a doctrinei comuniste în sufletul tinerilor artişti a fost una eşuată deoarece spiritul lor rebel nu a făcut decât să denigreze imaginea Puterii şi chiar să iniţieze mişcări de protest şi nu de propagandă aşa cum s-ar fi aşteptat unicul Partid.

Scriitorii şi artiştii erau convocaţi la întruniri cât mai dese cu activiştii culturali, care aveau sarcina de a comunica Partidului ideea principală care se desprinde din operele celor solicitaţi. În cazul în care unele pasaje dintr-o anumită operă a unui anumit scriitor prezent la întâlnire punea într-o lumină proastă o structură a regimului comunist, Securitatea era cea care lua deciziile întru pedepsirea acestor fapte prin care era denigrată imaginea ţării, iar dacă scriitorul care a îndrăznit să "murdărească" onoarea naţională, era pedepsit crunt, atât el cât şi familia sa. Nu numai scriitori care negau vehement principiile şi cerinţele regimului comunist, erau pedepsiţi ci şi cei care se alăturaseră Partidului, dar care la un moment dat nu au mai plăcut cenzurii; artiştii în cauză erau alungaţi din casele lor, le erau confiscate bunurile sau chiar erau exilaţi.

Unele cărţi erau distruse înainte de a fi publicate; creaţii ale unor personalităţi ca Eusebiu Camilar, Dumitru Stăniloaie, Petru Dumitriu, Ion Caraion au fost "sechestrate" de către securitate înainte de a vedea lumina tiparului. Printre aceştia se numărau însă şi scriitori care se încăpăţânau să nu îşi încalce principiile artistice şi să nu devină nişte marionete ale unui partid politic, încălcând regulile impuse de socialism şi alegând să îşi publice creaţiile în străinătate. De asemenea, erau şi cărţi de critică care elogiau ideologia socialistă beneficiind în acest sens de promovare şi publicare în masă în ţară dar şi în străinătate.

Regimului comunist din România considera că poate manipula populaţia mai uşor în condiţiile în care mai mulţi scriitori se alăturau Partidului unic. Propaganda afirma că artiştii

şi-au înteles drepturile şi acceptă politica partidului, fapt care a şi fost demonstrate, singura cale de ieşire fiind acceptarea propagandei. Membrii cenzurii susţineau faptul că ei "nu verifică autorul, ci opera lui", însă efectele erau simţite în principal de către autor prin tortură fizică, dar şi distrugerea operei în întregime. În această situaţie, scriitorul care nu s-a pretat cerinţelor Partidului nu mai avea şanse de reuşită, întâmpinând piedici pe tot parcursul carierei.

Partidul a intervenit în activitatea cenzorilor literari sfătuindu-i să nu mai denatureze ideile scriitorilor pentru că în acest mod ei nu vor mai putea niciodată să atingă obiectivele propuse de acesta în crearea unei imagini dictatoriale ideale. Pe lângă aceste propuneri, partinitorii comunismului urmăreau şi readucerea în prim plan a trecutului, dorind să "reconecteze" idealurile autohtone. În cadrul acestei mişcări, s-au remarcat personalităţi ca: Mihai Beniuc, Eugen Barbu, Ion Brad, Marcel Breslaşu, Aurel Baranga, Ovidiu Crohmălniceanu, Dan Hăulică.

În ceea ce priveşte poezia anilor 1947 - 1962, la nivelul versificaţiei, ea s-a aflat sub tutela epicului, a baladei populare mai exact, iar mai târziu să fie împrumutate tehnici şi teme ale unor poeţi ca Vasile Alecsandri sau George Coşbuc, sau chiar caracterul autobiografic şi descriptive, alături de meditaţie. Un grup de scriitori pregăteau, în acelaşi timp, o formă de protest împotriva deciziei luate, dorind ca manifestele şi lucrările lor în domeniul criticii şi istoriei literare să depăşească graniţele naţionale, să fie receptate şi în afară tocmai pentru a face încercarea lor de câştigare a libertăţii posibilă. Astfel se resimt efectele încercărilor scriitorilor de a aduce schimbarea, observându-se o "predare de armistiţiu" din partea cenzurii, unele cărţi fiind publicate fără a mai fi verificate de lectorii cenzuratori. "‹‹În ultima vreme se remarcă faptul că cele mai multe din observaţiile care nu au caracter obligatoriu nu se efectuează de către edituri şi redacţii.››" (Radu Marin Mocanu, *Cenzura comunistă*, Editura Albatros, 2001: 50).

Un efect al intervenţiei PCR-ului în activitatea scriitorilor a fost acela al creării unui melanj dintre poezie şi proză, al "unui hibrid lirico-epic", deoarece poezia se dorea a fi de natură narativă. Poezia devine tot mai agresivă, atacând progresiv regimul comunist, şi asta pentru că poeţii erau indignaţi de imaginea pe care o avea cetăţeanul în societatea sa dar şi peste hotare. Idealul poeţilor consta în eliberarea de sub "robie socialistă" a individului, scriitorii tânjeau după libera exprimare, doreau acceptarea adevărului şi vizau în special dezmeticirea poporului, instigându-l la lupta pentru individualitate şi libertate.

Poezia adoptă o nouă viziune artistică prin readucerea în prim plan a temelor fundamentale ale lirismului: iubirea, natura depolitizată, trecutul voievodal şi, mai mult decât atât, imprudenţa poeţilor de a pune în centrul creaţiilor trupul gol şi voluptos al iubitei.

Proza, la fel ca poezia, a suferit un tratament dur de "dezinfectare". Ajunşi la saturaţie, prozatorii aveau ca surse de inspiraţie imaginea dezumanizantă a societăţii şi individul subjugat socialismului, puterea exercitându-şi dreptul de decizie absolută asupra întregului act creator. Şi totuşi, după acea încercare de liberalizare din anii 60 - 71, li s-a permis prozatorilor ca personajele operelor lor epice să aibă şi defecte, conflictele creaţiilor să fie mai complexe, implicite, cadrul de desfăşurare al acţiunii să fie unul cotidian epocii în care se scria, subiectul să fie unul realist şi nu fantastic ca în basm. În concluzie, genul epic devine mai diversificat. Mesajul operei în sine trebuia să promoveze "bogăţia inepuizabilă a realităţii, dar se afirmă repetat că scriitorul este dator să prezinte esenţa realităţii, care, se înţelege, are caracter de clasă, este o esenţă de partid." (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948 – 1964,* Editura Cartea Românească, 2010: 253)

Recunoaştere internaţională: Această lucrare este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID134378 finanțat din Fondul Social European și de către Guvernul român.

Bibliografie

Călinescu, Matei, *5 feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010

Dobrescu, Caius, *Revoluţia radială. O critică a conceptului de postmodernism dinspre înţelegerea plurală şi deschisă a culturii burgheze*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008

Doman, Dumitru Augustin, *Generaţia 80 văzută din interior*, vol. I, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010

Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernităţii,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: Începuturile "noii poezii"*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2005

Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernităţii. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981

Mocanu, Radu Marin, *Cenzura comunistă*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001

Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Braşov, 2004

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Bucureşti, 2008

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. 1948 – 1964*, Editura Cartea Românească , București, 2010

Petcu, Marian, *Puterea şi cultura, o istorie a cenzurii*, Editura Polirom, Bucureşti, 1999

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1986

Tismăneanu, Vladimir, *Condamnaţi la fericire: experimental comunist în România*, Grupul de edituri al Fundaţiei EXO, Sibiu – Braşov, 1991

Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948 – 1953*, Humanitas, Bucureşti, 2010

Vattimo, Gianni, *Sfârşitul modernităţii. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă*, Editura Pontica, Constanţa, 1993

NATURE`S IMAGE IN ION HOREA`S POETRY

Anamaria Ştefan (Papuc), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: One of the chtonic reasons of our postwar poetry is the feeling of our connection with nature, revived in the postwar period by Horia Ion a Transylvanian poet. In his poetry stands out his joy for nature`s harvest, for the universe, for the emotional states which are in line with the passing of seasons. Ion Horea`s nature is full of sap and its contemplation emits either enthusiasm or melancholy, but always with a sense of fulfillment and vitality.

Keywords: nature, fertility, poetry, seasons, earth

Unul dintre motivele htonice ale poeziei noastre interbelice e sentimentul înfrăţirii cu natura, resuscitat, însă în perioada postbelică de poetul ardelean Ion Horea, a cărui creaţie e izvorâtă dintr-o fibră telurică. În poezia sa, se remarcă disponibilitatea pentru bucuria roadelor, pentru universul agrest, pentru stările de afectivitate aflate în deplină consonanţă cu succesiunea anotimpurilor. Prin imaginarul naturist, poetul e în viziunea criticului Al. Cistelecan „un Pillat de Ardeal" , care retrăieşte „un nou ciclu al reveriilor campestre şi al nostalgiilor iluminate."[1]

În studiul de faţă ne-am propus printr-un demers tematic şi hermeneutic să reliefăm ipostazele pe care le iau elementele naturii în spaţiul imaginar al poeziei lui Ion Horea. Vom insista atât asupra ipostazei erotizate a naturii, cât şi asupra simbolisticii roadelor pământului, considerate de Gaston Bachelard resurse poetice ale reveriei.

Poezia bucolică românească nu este întotdeauna pur descriptivă, iar originalitatea lui Ion Horea rezidă tocmai în maniera sa de a realiza peisaje, astfel anul de studiu la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti nu a rămas fără ecou. Pornind de la afirmaţia celebră a lui Henri Frédéric Amiel care consideră că peisajul este „o stare a sufletului", constatăm că în versurile dedicate naturii poetul nu e un simplu spectator care contemplă o realitate fizică, ci trăieşte într-un spaţiu interior care îi dă senzaţia de comunicare intimă cu elementele firii. Existenţa unei legături strânse dintre interiorul uman şi cel al naturii e confirmată de esteticianul Rosario Assunto care consideră că în momentul „când contemplăm un peisaj, suntem în acel peisaj; şi aşa cum existenţa noastră este viaţa pe care o trăim, existenţa noastră în peisaj este o trăire în peisaj."[2] În poezia „Agreste" asistăm la o contopire dintre uman şi vegetal, poetul fiind contaminat de trăirile înfiorate ale copacului: „Ascult, şi-n pacea nopţii mă înfior şi tac,/ Şi-mprejmuit de umbre şi de bucate coapte,/ Desăvârşit în sine-mi mă simt ca un copac,/ Sub lună petrecându-mi cu păsări mari de noapte." („Agreste") Gestul identificării cu elementele firii nu este artificial, ci „se săvârşeşte firesc, neceremonios, pe nesimţite, ca şi cum omul ar îmbrăca de când lumea fie sarică miţoasă, fie coajă de copac."[3] Dacă ar fi să găsim ilustraţii plastice versurilor dedicate iernii, sugestive ar fi celebrele peisaje ale pictorului flamand Bruegel: „La noapte o să ningă. Spun semne din amurg,/ Deasupra noastră fluvii de ciori

[1] Al. Cistelecan în prefaţa „Ardeleanul definitiv" la volumul antologic: Ion Horea, „Bataia cu aur", ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2009, p. 12.
[2] Rosario Assunto, *Peisajul şi estetica*, vol. I, traducere de Olga Mărculescu şi prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, p. 219.
[3] Ion Oarcăşu, *Prezenţe poetice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 136.

flămânde curg,/ Şi marginilor lumii parcă le dau ocol./ Bisericile-s pline de ciori ca de nămol." Trăirilor afective li se conferă astfel „o corporalitate aparte, determinată de mişcarea imensă de panouri cu care lucrează poetul."[4]

În poeziile în care apar exprimate „sentimentele" celor patru anotimpuri, criticul Emil Manu identifică „o curgere sentimental egală, cu un comentariu al opulenţei economice, plasticizantă prin metafore care definesc în esenţă un cosmos erotic."[5] Pentru Ion Horea, toamna nu e anotimpul stingerii, ci e un anotimp plenar, al „pasiunilor în plină combustiune"[6], când răsar „iubirile râvnite" şi „visul îndrăzneţ." Instalarea anotimpului bahic aduce cu sine suscitarea unor reacţii senzoriale: „Pesemne iară-i toamnă – mi-am zis – şi aş fi vrut/ În clipa ceea sfântă să-ncerc să te sărut… („Foşnea lumina serii") sau, chiar afective: „să-ţi spun cât se poate, în ceaţa/ ce cade pe noi într-o zi,/ să-ţi spun cât se poate iubi…" („Cât aş fi vrut") În imaginarul erotic al poeziei lui Ion Horea, ceaţa „constituie elementul iubirii, mediul bachicei comuniuni sau simbolul ei."[7]: „Din toamnă-n ceaţa dusă de ploi să mai rămân… („Mi s-a părut") Mai întodeauna, spectacolul iubirii „se joacă" odată cu lăsarea amurgului, când „umbrele alunecă" şi „aerul pare de foc şi de platină." Nu doar toamna e un anotimp revelator pentru vârstele iubirii, ci şi celelalte anotimpuri, pe care poetul le personifică prin atribuirea unui comportament erotic. Fertilitatea primăverii este solidară cu cea feminină, amândouă cunoscând miracolul creaţiei, în timp ce vara e înfăţişată cu senzualitate asemenea unei femei voluptoase, care „îşi desface bluza să-şi spele sânii goi." („Sentimentul verii"). Iarna e „un anotimp simfonic în care reveria poetului, în mirajul saniei cu cai, ce zboară, amestecă elementele existenţei în curgerea lor ireversibilă, colorate totuşi cu melancolia erotică"[8]: „Hei, coame negre, coapse şi pulpe, voi, buiece,/ Cine v-a plans de milă că vremea voastră trece." („Sentimentul iernii") Nu de puţine ori, fiorul dragostei fuzionează cu elementele naturii, cu timpul, cu materia aflată într-o stare perpetuă de acţiune: „Mă-mbrăţişează timpul, şi-acum să nu te mire/ Dacă-ţi răspund deodată cu tot ce-mi dai iubire,/ Dacă-n frunzişul galben văd părul tău şi strângu-l,/ Eu, uneori sfiosul şi orbul şi natângul. („Hotar") Natura e erotizată, iar frumuseţea iubitei se developează din „frunzişul galben", ceea ce sugerează sentimentul unei comuniuni intime cu natura.

În economia imaginarului naturist al poeziei lui Ion Horea o notă aparte o au mirosurile roadelor, resurse ale reveriei, care deschid calea de acces spre tărâmul patriarhal. Născut „din grâne, din fân, din cucuruz", Ion Horea emană „mireasma pământurilor sfinte" ale Câmpiei Transilvaniei, rescriind „cu nostalgie un spaţiu bucolic în care reveria se desfăşoară cu voluptate descriptivă într-un cadru natural ce-şi precizează contururile din relevanţa detaliului şi din atmosfera evocatoare."[9] Poetului îi e de-ajuns să închidă pentru o secundă ochii pentru a adulmeca mirosurile dragi, ce i-au îmbălsămat copilăria. Retras din miezul tumultos al cotidianului, Ion Horea ştie să respire trecutul şi evocă „cirezile de vaci şi aromele de lapte", „mirosul de cimbru", „tutunul de sub streşini", mirosul de ţuică ce „se-ntinde pân-la drum", şi a carelor încărcate cu borhot. Atunci când memoria inhalează aceste miresme tari, ele devin plăcute. Hotarul cu lanurile de grâu şi porumb, livada, anotimpurile sunt depozitare de mirosuri pe care Ion Horea le păstrează în recipientele memoriei olfactive şi din când în când le eliberează pentru a-i deschide poarta spre lumea de altădată. Iarna lui Ion Horea e învăluită de mireasma dovlecilor, a mămăligii şi a laptelui: „Acele nopţi de iarnă se-ntorc, acele nopţi/ Când aromeau în casă din ler bostanii copţi/ Şi parcă lemne-n sobă pocnesc să mai anunţe/ Cum fierbe de cu seară şi oala de grăunţe /**...** / Când mămăliga-n abur cădea pe cărpător / Şi laptele din oală şi varza cu ulei ... (*Remember*), iar gerul năprasnic e

[4] Andraşoni, Dumitru, *Poezii*, 1967 în *Steaua*, XIX, 33 (218), martie, 1968, p. 101.
[5] Emil Manu, „Umbra plopilor" în rev. *Viaţa românească*, XVIII, 10, octombrie, 1965, p. 171.
[6] I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 436.
[7] *Ibidem*, p. 437.
[8] Emil Manu, *op. cit*., p. 173.
[9] Iulian Boldea, *Metamorfozele textului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 1996, p. 10

resimţit „ca un vinars de prune.” (*Sentimentul iernei*) În textura aceluiaşi poem, apare o imagine sinestezică iradiantă care redă culoarea şi aroma iernii: „Prin curţi butucii cară miresmele pădurii / Şi mucigai din beciuri. / Şi iarăşi daţi căldurii, / Ne-apropiem spre seară de geamuri la perdele / Să coborâm amurgul de purpură cu ele...” Poetul percepe lacom parfumul toamnei, anotimp al împlinirilor şi este copleşit de abundenţa senzaţiilor olfactive: „Să muşc din carnea zilei, să beau din vinul nopţii,/ să duc în corfă luna cu pepenii prea copţi,/ Şi sâmburii de stele să-i vântur şi să-i strâng./ Să răspândesc mireasma acestui anotimp,/ Împrăştiat în struguri, în piersici şi gutui.” (*Anotimp*) În ceea ce priveşte aroma primăverii, aceasta e emanată de mierea fagurilor şi a florilor de acăţ: „Câtă-ntipărire dulce, câtă lamură de floare,/ de acăţi, trifoi şi cimbru, din hotar, din bortoţin./ Smalţul cerului din aripi prinde-n cupa lor să zboare/ când se varsă urdinişul de mireasma zilei plin.” (*Fagurii*) Mirosurile puternice ale florilor sunt inhalate „ca nişte *narcotic*e vag-artificiale, aşa ca mai devreme în grădina civilizată, luculliană, a lui Dimitrie Anghel.”[10] Primăvara are puterea de a-l face să adulmece nu doar „câmpul cu aromele de lut” sau „noua tinereţe a brazdelor de lut”, ci şi revigorarea vieţii ţărăneşti. Adeseori, o combinaţie odorală insolită are rolul de a rechema amintiri intime prin care scriitorul îşi poate retrăi trecutul, amestecul decantându-se în memorie: „miroase dulce-a faguri şi-a fum de bălegar.” Această experienţă odorală a fost trăită într-un timp îndepărtat şi pentru a o putea reînvia, poetul trebuie să viseze mult pentru a regăsi cu exactitate ambianţa din copilărie care să echilibreze parfumul fagurilor cu izul bălegarului. Întregul univers rural, pe care Ion Horea îl configurează, se păstrează în imagini olfactive şi întotdeauna acestea vor avea un miros fragrant, deoarece „fiece miros din copilărie este o candelă în camera amintirilor.”[11] Lecturând poeziile sale, descoperim această recurenţă a mirosurilor care reprezintă un pion important în evocarea naturii şi resuscitează *reveur*-ul, determinându-l „să trăiască reveria dilatantă.”[12]

Cultivând o poezie în care celebrează toate roadele pământului, nu doar pe cele poetice, reţinem ca surse la reverie legumele, gustul pentru ele apropiindu-l de Voronca, şi fructele cu carnaţia aprinsă din *cămara de fructe* a lui Pillat, astfel „fiecare fruct exaltat poetic este un tip de lume fericit.”[13] Grădina poetului este o grădină miraculoasă, care deschide căile reveriei visate în *anima,* deoarece toate roadele pământului au o frumuseţe aparte în *cogito*-ul visătorului. Fructele celebrate reprezintă „centrul unui cosmos în care ţi-e bine să trăieşti, în care eşti sigur că trăieşti”[14], însă nu sunt învestite cu puterea de a se metamorfoza în fiinţe cu comportament omenesc ca cele din poezia lui Emil Brumaru. În poezia „Ospăţul”, Mirele îi dăruieşte Miresei „pere de aur ca luna în noapte”, „mere ca jarul în iarbă”, prune cu miez „ca fagurii dulci de albine.” În alte poeme poetizează „porumbul ce răsare în rândurile drepte”, ştiuleţii „deşteptaţi” în „foşnetul metalic” al „lanului de cucuruz” lângă „fasolea coaptă şi viţa de harbuz”, „bumbacul şi ovăzul”, cartofii „rotunzi şi strânşi în cuiburi sub tufe ruginite”, „sfecla din câmpie”, tomatele, morcovii, mazărea şi bostanul. Nu uită să sărbătorească leguma „prozaică” „cumu-i ceapa ce-ţi lăcrimează văzul” şi care se bucură de atenţie în poezia „Sentimentul primăverii”: „Dar, către miezul nopţii pe poliţi o să-nceapă/ Să lăcrimeze iarăşi seminţele de ceapă,/ Uscate inimi, negre, şi strânse-n măciulii./ De lângă ape, râvna pământului trezi/ Şi-n ele-o bucurie a durerii şi-un fior/ Al dragostei neplânse-n încremenirea lor.” Cu ajutorul şi prin intermediul unui fruct sau a unei legume, poetul regăseşte fericirea şi miresmele copilăriei.

Bucuria muncii, a roadelor şi a belşugului cu „păduri de cucuruzi”, cu „hotarul de crumpeni”, cu pământul dus în râturi de turmele de porci, cu „piuitul pleiadelor de pui”, cu

[10] Petru Poantă, *Radiografii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 101.
[11] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere de Luminiţa Brăileanu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 147.
[12] *Ibidem*, p. 148.
[13] *Ibid*., p. 158.
[14] *Ibid*., p. 160.

„cirezile de vaci şi aromele de lapte”, cu „jocul de boabe şi păstăi” într-un anotimp superb, „când zilele de aur le-auzi în buţi cum fierb”, e bucuria unui poet care îşi iubeşte sincer melegurile natale: „Această contopire de viaţă şi sublime / Când ne vedem în toate, din ce în ce mai des, / Redaţi mereu tot altui şi altui înţeles.” (*Sentimentul verii*) Dragostea pentru peisajul câmpenesc, pentru pământul natal – *topophilia*[15] – e exprimată uneori cu o doză de patetism. Într-un poem din volumul „Coloană în amiază” denumit, nu întâmplător „Agreste”, poetul ne transmite emoţiile sale prilejuite de lumea predilectă a satului, fiind evidente tonul confesiv şi încercarea de autodefinire prin aceleaşi elemente ale naturii: „Hotarului asemeni, mi-e sufletul prea plin / De lumea vegetală, de păsări şi insecte,/ De forma animală spre care mă înclin / Mereu în căutarea mişcărilor perfecte. // M-am ridicat alături de plopul foşnitor, din umbra clătinată a sălciilor pletoase, / Îmbrăţişând azurul înalt, tremurător / Şi transparent, ca luna de forma unei coase. // M-am scuturat de greieri, şi-ascultă-i în amurg / Cum tremură din aripi uşoare şi înguste! / Prin sufletul meu grâne în valuri albe curg / Şi-n umbra lui coboară verzuile lăcuste.” Criticul Dumitru Micu remarcă la Ion Horea maniera de a poetiza peisajul rural fără a evita componentele prozaice, vorbind nu numai de fântâni, stupi, păsări, viţă de vie, ci şi de grajduri, şanţuri, nămol, mortăciuni – elemente ce transcriu într-un registru plastic sentimentul thanatic: „Atâta ploaie cade că suntem mai bătrâni/ Şi cumpenele parcă se tem lângă fântâni./ Pâraiele vin tulburi şi intră prin ogrăzi/ Şi iau la vale garduri ţi mortăciuni şi lăzi,/ Nămolul peste şanţuri se-ntinde ca un pod/ Şi grajdurile-s prinse-ntr-un muget de prohod/ Şi dealurile toate le vezi cum se topesc/ Şi curg împuhoiete dintr-un tărâm ceresc./ Porumburile sure-s culcate sub noroi./ Din stupi, în vara asta n-a mai ieşit un roi./ Şi holdele sunt coapte de mult şi-au mucezit/ Trifoiu-n brazde-i putred, de când nu a fost cosit.” (*Într-un târziu*) Poezia lui Ion Horea are drept corespondent „Lacustra” lui George Bacovia – conform afirmaţiei lui Al. Cistelecan – şi reprezintă „cel mai convingător simptom al firii sale adânc ţărăneşti: viziunea imersiunii lumii în acvatic de întreţăie cu îngrijorarea subterană pentru cataclismul agricol.”[16]

Prin urmare, de-a lungul creaţiei sale, poetul îşi păstrează specificul ardelenesc, iar din larga varietate a tematicii abordate poetul rămâne un pastelist cu alonjă alecsandriniană, „îmbogăţită de Ion Pillat cu sentimentiul plasticităţii senzoriale, şi de Fundoianu cu intuiţia puterilor genezice ale materiei.”[17]

Bibliografie critică selectivă:

Andraşoni, Dumitru, „Poezii” în rev. *Steaua*, XIX, 33 (218), martie, 1968.

Assunto, Rosario, *Peisajul şi estetica*, vol.I, traducere de Olga Mărculescu şi prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere de Luminiţa Brăileanu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.

Boldea, Iulian, *Metamorfozele textului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 1996.

Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.

Al. Cistelecan în prefaţa „Ardeleanul definitiv” la volumul antologic: Ion Horea, „Bataia cu aur”, ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2009.

Craia, Sultana, *Orizontul rustic în literatura română*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

[15] Prin intermediul conceptului de *topophilia*, filosoful şi geograful chinez Yi-Fu Tuan defineşte legătura afectivă dintre om şi loc în lucrarea *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 4.
[16] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.
[17] Mihail Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Danţiş Gabriela, *Poezia bucolică românească*, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2000.

Kenneth, Clark, *Arta peisajului*, traducere de Eugen Filotti, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969.

Manu, Emil, „Umbra plopilor" în rev. *Viaţa românească*, XVIII, 10, octombrie, 1965.

Negoiţescu, I., *Scriitori moderni*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Oarcăşu, Ion, *Prezenţe poetice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Petroveanu, Mihail, *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Poantă, Petru, *Radiografii*,vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE IMAGE OF THE SMALL PROVINCIAL TOWN IN THE WORK OF DOMINIC STANCA

Cristina Florentina Pop, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: Built in the spirit of the Literary Circle from Sibiu, Dominic Stanca will implement in his artistic creation the cosmopolitanic characteristic of this group . Analyzing the volume of poems " The street that riches the sky "or the story "Veselin's mill", and ,,Walderoda", unfinished text, we can see the outline of a province where life is consumed with discretion, a world encrypted, but directed towards the Occident.The image of the province is shaped idyllic. In the early twentieth century the city becomes a space of tolerance, the conflicts, too small to change the quiet city, will turn off immediately. It is a world of cafés, of beerhouses, of the salon where you can hear arrangements of Beethoven's music, but also the world of those long walks on the streets. This transylvanian"Belle Epoque" is unique in the Romanian literary landscape , the author manages to create an ideal stronghold , a space of a cultural diversity, dominated by the desire to Westernization, which according to the members of Sibiu's literary circle , could not suceed without the German culture

Keywords: the town of province, cospomopolitanism, ideal stronghold, Dominic Stanca, Belle Epoque

Spaţiul periferic este puţin abordat în literatura română. Prin volumul de poezii *Strada care urcă la cer*, prin ampla povestire *Moara lui Veselin*, dar şi prin *Walderoda*, text nefinalizat, Dominic Stanca ilustrează într-o manieră originală, atmosfera liniştit patriarfală a burgului transilvănean la început de secol XX. Născut în Cluj-Napoca, întrun oraş multietnic, aflat la interferenţa unor culturi diverse, Dominic Stanca îşi va forma idealurile adolescine sub influenţa gândirii membrilor Cercului literar de la Sibiu, prin intermediul cărora va lua contact cu spiritul german.

Orăştia copilăriei autorului va prelua rolul de spaţiu matrice, loc al paradisului terestru, evocată atât în poezie cât şi în proză. Potrivit lui Ovid. Crohmălniceanu ,, Dominic Stanca face să trăiască literar o lume ardeleană care prelungeşte efectiv, urbanistic, cutumiar şi spiritual, universul europocentral."[1]

În poezie imaginea oraşului-himeră, văzut ca utopie estetică, îşi va găsi similitudini cu scrierile lui Gottfried Keller prin descrierile pitoreşti ale burgurilor sale. Spaţiul poetic descris este cel al străzii, loc al evenimentelor făcute fără nimic spectaculos, al forfotei anodine de fiece zi. Oraşul este reprezentat prin imaginea străzii care de cele mai multe ori depăşeşte cadrul concret şi devine perimetrul unui ireal posibil, spaţiu al desfăşurărilor fabuloase în preajma *oraşului alb*. Strada *„care urcă la cer./ Urcă, urcă şi întâmpină cerul/ Ca o iederă albă urcă la cer. / Urcă voioasă şi întâmpină cerul*" va fi martora micilor conflicte care vor însufleţi oraşul.

[1] Crohmălniceanu, Ovid., *Cercul literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane*, Ed.Universalia, Bucureşti, 2000, p 414

Lumea fantastă a *Străzii care urcă la cer*, cu amalgamul ei de figuri atipice, îşi va găsi corespondent în *Moara lui Veselin* „ mica enciclopedie a vieţii transilvane de început de secol”[2] Firul epic este simplu: în prejma Paştelui notarul Dumitru Vulcan îşi aşteaptă fiica să vină acasă de la pension. Deoarece trenul nu opreşte la Orăştie, ci numai la Simeria, notarul trebuie să meargă cu trăsura după tânăra Anicuţa. Pe drumul spre casă, aceştia vor fi speriaţi de Culai al lui Sonsolu, care la porunca avocatului Marcovinovici se deghizează în fantomă. Planurile avocatului sunt deturnate de contabilul Siminie Vlad care îi va aplica o corecţie fizică pseudofantomei, şi astfel se va înfiripa o idilă între Anicuţa şi tânărul salvator, dar totodată va izbucni un conflict direct între avocat şi contabil. Într-un plan secundar, ne sunt aduse la cunoştinţă evenimentele care se vor succeda din cauza morţii lui Veselin şi a căutării unui nou proprietar pentru moara pe care o avea în arendă acesta.

Lirismul poeziilor lui Dominic Stanca se va prelungi până în firul epic al prozei, astfel identificăm aceeaşi candoare în descrierea străzii pe care locuia Siminie Vlad „ strada Dealului – Himmelsberggasse cum o numeau saşii, ceea ce pe româneşte s-ar tălmăci mai potrivit:strada Dealului care urcă în cer! Şi zău aşa ! Cine a urcat odată strada Dealului, dac-a avut fericirea s-o urce la o vârstă tânără, a cunoscut în culmea ei un colţ din rai. Eu unul, cel puţin, n-aş da-o nici pentru *Mariahilferstrasse* din Viena, nici pentru *Poteca filosofilor* din Heidelberg, nici pentru *Unter den Linden* din Sibiu!”[3] Observăm cum viziunea poetului se suprapune cu cea a prozatorului, iar strada nu este doar loc al desfăşurării cotidianului, ci şi spaţiu care fascinează ochiul contemplator. Burgul transilvănean pare a fi mai degrabă sat – cetate „Aici în prejma oraşului alb/ între ziduri căzute, între sălcii amare, / unde viţa de vie se urcă pe deal / şi iedera verde se furişează-n pridvoare...unde seara, spăşită coboară domol... cu păpădii aurii, cu zvon de tălănci, / cu cele câteva capre care vin de pe deal. Observăm cum citadinul este invadat de elemente rurale, „ cum urcă la cer / strada prin smocuri de fân şi urzici, / pe sub prispele albe, de lemn sau de stei”. Metropola este înlocuită cu micul oraş periferic cu „ străduţe vechi, mărginaşe,/ prin ziduri de piatră cu prag şi prichici, / printre casele scunde, cu porţile-nalte, / cu glastre de flori în ferestrele mici.” Strada, drumul prăfuit străjuit de cei o mie de stejari sădiţi în anul 1898, este locul gesturilor cavalereşti ale lui Vlad, spaţiu al înfiripirii idilei dintre acesta şi Anicuţa. Tot aici îl vom găsi pe tânărul locotenent Csiki care împreună cu taraful lui Petrică Tari „alintă pe strune o serenadă...sub fereastra domnişoarei Vulcan”[4], şi tot aici tânărul nobil maghiar, printr-un gest de bravură, îşi va spăla umilinţa împuşcând calul care îşi găsise într-un moment delicat să îl facă de ruşine. Cetatea ideală va fi veghetă de depate de moară cea care macină nu numai grâul, cât şi destine individuale şi colective. Moara „ ... macină şi astăzi grâul bogat din mănoasa câmpie a pâinii. De-o parte e râul şi zăvoiul, de cealaltă, ţelinele moi, livezile cu vişini şi gardul podgoriei. Toate urcă pe deal, spre culmea numită Olimp (da, chiar aşa!). În jurul ei se răsuceşte viţa de vie şi florile liliachii de vişin o împodobesc şi astăzi de jur împrejur. De sus, se vede orşul, se rumeneşte şi, dacă-l priveşti de acolo, seamănă c-o sfântă prescură.”[5]

Oraşul de provincie este cetatea în care viaţa se consumă cu discreţie, scurgerea timpului aduce în prim- plan realităţi socio-culturale, evenimente mondene şi conflicte mai degrabă insignifiante. Străzile pietruite îl duc pe cititor în cafenele, berărie, saloane, săli de licitaţie, maialuri şi magazine în care se pot găsi produse în ton cu moda vieneză. Cu alte cuvinte, strada surprinde o umanitate aflată într-o continuă agitaţie în jurul unor evenimente banale. Ni se dezvăluie o Orăştie a bunului gust şi a prosperităţii, cu oameni gospodari care au case aranjate şi încăpătoare: „ O poartă mare de lemn se dădu în lături şi trăsura făcu zgomot în curte. Toate curţile sunt pietruite la Orăştie, ca şi străzile dealtfel. Chiar şi dincolo de piaţa

[2]Ion Vartic, prefaţă la *Timp scufundat*, Dominic Stanca, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981 p.XXIII
[3] Dominic Stanca, *Timp scufundat*, Dominic Stanca, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981 p. 306
[4] Ibidem. p. 303
[5] Ibidem. p. 286

de fân, în mahala, cel mai umil gospodar îşi are curtea pavată cu pietre, ferită de noroi."[6] Prosperitatea comunităţii este reflectă de locuinţele oraşului, astfel casa avocatului Marcovinovici ,,era o casă respectabilă (este şi astăzi) c-un singur rând, dar atâ de încăpătoare încât se aranjau adevărate baluri în saloanele ei."[7]

Potrivit lui Dominic Stanca, Orăştia din preajma anului 1909 este o lume cosmopolită, găsim o mică burghezie înfloritoare, tulburată doar de pasiuni şi vicii minore, un univers patriarhal dominat de tihnă şi armonie. Orăştia închide în ea o minimonografie a spaţiului transilvănean, model de cetate ideală pentru gândirea membrilor Cercului literar de la Sibiu. Astfel, Sibiul, loc al împlinirii idealurilor cosmopolite, deci occidentale, ale ardelenilor nevoiţi să se refugieze din Cluj-Napoca, va fi transpus artistic în Orăştia subiectivă a lui Dominic Stanca. Este o lume suficientă sieşi, dar nu închisă, legătura cu exteriorul – în cazul nostru raportarea la Viena ca model occidentalizant – se face prin preluarea anumitor tabieturi zilnice. Remarcăm, astfel, că în micul oraş provincial regăsim tot ceea ce este de trebuinţă unei lumi moderne, orientată înspre civilizaţia Occidentală. Viaţa orăştenilor se desfăşoară aproape monoton, îi regăsim jucând biliard la Coroana, berăria sasului Schulleri, făcând cumpărături la ,,cel mai înzestrat şi modern magazin din partea aceea...unde găseai vigurile cele mai bune, mătăsurile cele mai fine, şi pălăriile cele mai cu şic, fără să pierzi două sau poate chiar trei zile pe drum"[8]. Pe lângă magazinul lui Ulpiu Corvin, care era la concurenţă cu magazinele nemţeşti din Sibiu şi Braşov, deci respecta trendul vienez, viaţa cetăţii nu se îndepărtează de tradiţiile autohtone româneşti: udatul fetelor a doua zi de Paşte.

În micul burg transilvănean trebuie remarcate multitudinea de personaje. Straniile figuri din balade vor prinde viaţă în universul prozei, astfel pălărierul, croitorul, pantofarul, precupeaţa, învăţătorul, lăutarul, doctorul, ceasornicarul, cântăreaţa, avocatul, preotul, negustorul etc vor fi altă faţetă a locuitorilor Orăştiei. Figurile care populează acest spaţiu sunt dintre cele mai diverse: de la ţăranii români Veselin, Nastasia, Filimon, Palaghia, ologul Samoilă Vinţan, învăţătorul Branga, doctorul Tincu, gazetarul Munteanu, studentul Tămaş, lăutarii Petrică Tari şi Duma, vizitiul Gavrilă, gospodarul Turdăşan până la avocatul Oscar Marcovinovici (,,amestec necurat de sânge muntenegrean şi austriac... compromis austro-muntenegrean [9]), notarul Dumitru Vulcan şi familia acestuia, contabilul Siminie Vlad, hangiul Picu, Schulleri (sas), Schelker – cel care a clădit o moară (sas), Muller – a construit o baie comunală (sas), evreul comerciant ,, unul singur în tot judeţul", dar care ,, se bucura de stima concetăţenilor săi români pentru că se numea Avram Iancu", locotenentul Csiki, Ulpiu Corvin, baronul Ion Nopcea, Osvadă - directorul băncii, medicul veterinar Gonczi, colonelul pensionar Willi Rost, căpitanul de poliţie Szolosi, judecătorul Balogh şi nu numai.

Naratorul se dovedeşte a fi un fin observator al lumii înconjurătoare, pare că nu îi scapă nici un detaliu îi ceea ce îi priveşte pe cei din jurul lui. Astfel, sunt surprinse cele mai neaşteptate caracteristici ale locuitorilor Orăştiei: aflăm că avocatul Marcovinovici avea nişte ,,ochi mici neastâmpăraţi, veşnic lunecând după fuste...amesteca în aceeaşi oală fetele de familie cu servitoarele, nevestele cele mai delicate cu precupeţele. Şi numai dacă interesul o cerea se dedica unei singure cauze."[10]. În acelaşi registru plasăm şi descrierea prefectului Ion Nopcea, cel care a moştenit obiceiurile bunicului de a fi ispravnic şi tâlhar în acelaşi timp, care ,, a jefuit-o şi pe nevastă-sa într-o bună noapte, pe drum"[11]. Nepotul moşteneşte nu numai metehnele bunicului, dar vine în peisaj şi cu alte slăbiciuni care vor face din el un personaj cu totul excentric: ,,După cum ştia Samoilă Vinţan, cel beteag, prefectul ar fi avut la Băcăinţi

[6] Ibidem. p. 290
[7] Ibidem. p. 292
[8] Ibidem. p. 298
[9] Ibidem. p.292
[10] Ibidem. p. 292
[11] Ibidem. p.299

patru feciori, o fată la Căstău, un fiu la Cărpeniş, doi gemeni la Roşcani, un ţânc la Chimindia, o fată mărişoară la Vărmaga, alta la Balomir, un puradău făcut la Spini c-o haramină, un găligan la Balşa c-o mocană, altul la Hărău şi munul mic de tot la Romoşel."[12]

Trebuie remarcată strategia naratorului de a se sustrage relatării aspectelor negative din viaţa unui personaj. Anumite aspecte le aflăm prin intermediul altui personaj cu rol reflector, în cazul de faţă Samoilă Vinţan, ologul satului, o figură des întâlnită la Dominic Stanca. Avatarii acestuia sunt: Ion, clopotarul cel mut, neghiobul Culai al lui Sonsolu, nebunul Mărian din Poşaga, dar şi Învăţătorul din *Strada care urcă la cer*, personaj excentric vizitat de diavoli. Samoilă Vinţan este cel care vede dracii cum ies de pe coşul de fum al morii lui Veselin, martor al morţii morarului şi totodată cel care ştie cele mai tainice lucruri din biografia locuitorilor Orăştiei. Samoilă reprezintă *gura satului*, infirmitatea lui nu il impiedică să surprindă cele mai neaşteptate evenimente ale cetăţii deoarece „ avea numai picioarele betege, dar ochii ageri"[13].

Poate că cel mai pitoresc personaj este proprietarul berăriei „Coroana", Schulleri, cel care ascultă de sfatul tatălui său de a se trage înapoi de la băutură: „ Schulleri, când ridică paharul, se trăgea înapoi, lăsa capul pe spate şi turna cât ar fi încăput de patru ori în pântecul lui Mazlath, pătrupopul catolic din Aiud. Dac-ai fi măsurat cât vin băuse el într-o viaţă, puteai să umpli cu vârf butoaiele din pivniţa lui Dumitrean din Şard, a lui Ambrozie din Mediaş şi tot mai prisosea destulă băutură să-mbeţi o garnizoană militară de ziua sfântului Iosif. De altfel, Schulleri îşi avea un program zilnic: de la şase dimineaţa la ora două după amiaza supraveghea munca în fabrică; la ora două lua masa, după care cu regulartate – se spune – ar fi băut zece litri de vin. Apoi dormea până-n cealaltă zi la orele şase, când o lua de la capăt. Uneori se întâmpla să nu respecte al treilea punct din program, conformându-se în continuare punctului doi."[14]

Nu putem să nu observăm maniera ironică a autorului în conturarea figurilor care populează micul burg transilvănean. Astfel, tehnica detaliului scoate la suprafaţă excentricul, ineditul, caracteristicile care dau unicitate personajelor, dar care nu le scoate din contextul lor banal. Oricât de pitoresc ar fi zugrăviţi avocatul Marcovinovici, prefectul Nopcea sau berarul Schulleri, ei nu devin excepţionali, ci mai degrabă, se subînscriu seriei de figuri care populează un univers cotidian. Ceea ce este unic, reprezintă, mai degrabă, după cum afirma Victor Felea „efervescenţa suav-ironică a evocării"[15], naratorul vibrează afectiv alături de aceste figuri, iar ironia are mai degrabă un gust dulceag. Remarcile ironice par, mai degrabă, rostite cu scopul de a tachina, verbul nu este tăios, cuvântul ceartă şi mângâie în acelaşi timp. Limbajul devine subtil, încărcat de candoare şi compasiune, autorul pare nu de puţine ori că vrea să justifice coportamentul concetăţenilor: „Al dracului om Nopcea, ce să mai spun, dar ale dracului şi femeile!"[16] sau portretul fascinant al naivului Culai: „Culai încremeni cu buzele deschise, cu vârful limbii afară şi cu ţigara în mână, uitând s-o mai lipească. În scăfârlia lui mintea măcina atât de încet, încât nu putea cerne un răspuns imediat..."[17]

Ironia pare să însoţească personajele de-a lungul întregii lor vieţii, astfel autorul, chiar dacă cu îngăduinţă, aruncă o pulbere de sarcarsm peste toate evenimentele. Iubirea dintre Vlad şi Anicuţa este prezentată într-o notă idilic-romanţată, eforturile avocatului puse la temelia unor dorinţe meschine, devin ridicole, călătoria Nastasiei prin Rai şi Iad dezvăluie un fantastic popular cu nuanţe comice, iar respectarea cu strictețe a regulilor care stau la temelia cetăţii, pare mai degrabă, că smulge un zâmbet îngăduitor din partea cititorului.

[12]Ibidem. p.299
[13]Ibidem. p. 297
[14]Ibidem p. 299
[15]Victor Felea, Tribuna, nr. 48, an XXI, 1 decembrie 1977, p.2
[16]Dominic Stanca, op.cit. p. 299
[17] Ibidem. p.294

În acest spaţiu aflat la confluenţa culturii germane cu tradiţionalismul autohton românesc retrograd împregnat cu practici rudimentare (popa Saturn a bătut un par în pieptuls morarului Veselin pentru a se asigura că nu este strigoi), naratorul va împărtăşi afectiv, acelaşi traseu cu personajele sale. Astfel, nu de puţine ori, constatăm că textul devine o pagină autobiografică: ,,Parcă eu n-am fost student?! Ce-i drept n-am cunoscut ,,Altzecher"-ul din Viena, dar am cunoscut ,, Althermannstadt"-ul din Sibiu...Ei, dar nu despre mine e vorba"[18]. Evenimentele la care participă personajele sunt prilej pentru autor, de rememorare a tinereţii, iar ficţionalul lasă loc aspectelor dintr-un real mai mult sau mai puţin autentic: ,,Astfel porneam şi eu cu Petrică Tari, pe care l-am mai apucat în viaţă. Tari a cântat la nunta bunicii mele, la botezul mamei mele, apoi la nunta ei şi, nu de mult, la petrecerile mele."[19] Nu putem să nu reamintim influenţa catalizatoare, potrivit unui concept blagian, a culturii germane asupra intelectualilor grupaţi în jurul Cercului literar de la Sibiu. În această logică oraşul provincial, în cazul nostru Orăştia, se raportează la Sibiu, ca spaţiu al saşilor, al gândirii de tip german, şi la Viena, metropola care dă tonul înspre occidentalizare.

Influenţa gândirii cosmopolite, orientată înspre spaţiul vienez, se regăseşte în aproape toate activităţile rutiniere ale locuitorilor cetăţii. În primul rând, remarcăm opţiunea familiilor de mici burghezi de a-şi trimite copiii la studii în spaţii dominate de cultura germană, Anicuţa se întoarce acasă de la pension, iar Victoraş, fiul lui Corvin, nu poate să fie împreună cu familia de sărbători din cauza lucrărilor practice, el studiând ingineria la Viena. Locuitorii provinciei, aflaţi la confluenţa diferitelor etnii, vor îmbrăca obiceiurile autohtone româneşti într-o haină cosmopolită. Mănâncă la sărbători din farfurii Meissen, doamna Vulcan se supără pe servitoare – care este romîncă – atunci când nu este atentă şi le sparge, afirmând că cea din urmă nu ştie să le aprecieze valoarea, familia Corvineşti organizează petreceri în care se serveşte prăjitură şi vin, bătrânii joacă Preference, fetele cântă ,, Fur Elise" de Beethoven, dar şi romanţe româneşti la modă, copiii recită poezii. Invitaţii fac parte dintr-o categorie socială bine definită: mica burghezie. Astfel îi regăsim pe locotenentul Csiki, avocatul Marcovinovici, învăţătorul Branga, directorul băncii Osvadă, doctorul Tincu, notarul Vulcan, cu alte cuvinte: maghiari, austro-muntenegreni, saşi şi români.

Obiceiurile locuitorilor devin mijloace de manifestare a spiritului emancipat, cosmopolit care învălie întreaga comunitate. Naratorul ne prezintă, aproape într-o manieră pedagogică, diverse metehne ale colectivităţii, astfel aflăm că ,, Steifvisite înseamnă vizită ţeapănă, adică o vizită de scurtă durată, la care se şade numai pe marginea scaunului şi care implică neapărat sacou negru, pantalon vărgat, pantofi de lac, cămaşă scrobită, guler tare, cravată neagră, batistă de mătase în piept, mănuşi albe şi – bineînţeles – halbţilindru."[20]

Udatul fetelor a doua zi de Paşte este prilej de peţit, aici se înfiripă idile amoroase şi mici ciocniri între adversari, şi totodată, se afirmă buna convieţuire etnică manifestată prin interpretări la pian, făcute de tinerele fete educate cu stricteţe, din compozitori germani, maghiari, dar şi români. Educaţia morală a fetelor era supravegheată îndeaproape de părinţii, Anicuţa este trimisă la pension de unde trebuie să se întoarcă cu o educaţie morală desăvârşită, pentru ca după căsătorie să devină o doamnă respectabilă a societăţii. În acest sens ,, Părinţii nu obişnuiau pe vremea aceea să-şi lase fata singură cu un bărbat, chiar dacă acesta era un tânăr cumsecade."[21]

Dominic Stanca (re)creează o lume periferică doar din punct de vedere geografic, personajele sale sunt legate ombilical cu lumea modernă, ele respectă acelaşi cod al Vestului unde onoarea este apărată cu stricteţe, duelul cu toate regulile lui este soluţia pentru orice

[18] Ibidem. p. 300
[19] Ibidem. p. 306
[20] Ibidem. p. 343
[21] Ibidem. p.307

cavaler a cărui orgoli este lezat. Totuşi, spiritul jucăuş al autorului taie din elanul micilor cavaleri din provincie, el construieşte nişte eroi fără fapte eroice. Figurile masculine ale Orăştiei sunt nişte pseudoeroi privaţi de contexte în care să îşi manifeste calităţile, astfel eticheta devine singurul bastion care trebuie apărat. Orăştia este un spaţiu al armoniei, astfel că eroismul, faptele de bravură sunt înlocuite cu mici gesturi de multe ori artificiale, şi mai degrabă comice: Vlad va fi salvatorul care se luptă cu o pseudofantomă, infantilul Culai, cel pus de avocatul Marcovinovici să o sperie pe Anicuţa ca după aceea el să o poată salva şi astfel să o cucerească, locotenentul Csiki fiind umilit îşi va împuşca fără nicio remuşcare calul Bandi care ,,nu era un cal oarecare!...un pursânge alb, cumpărat din herghelia lui Kendeffy... descendent direct din armăsarul împăratului Iosif al II-lea"[22] , iar ofensatul Marcovinovici îl provoacă la duel pe Vlad, dar tot el găseşte diferite pretexte pentru a amâna momentul confruntării.

Locuitorii Orăştiei sunt oameni harnici şi responsabili, iar măsura bunăstării este să ai ,, o casă cu două rânduri, o trăsură Sandlaufer, o iapă albă şi una bălţată, un câine Saint-Bernard şi doi copii: un băiat şi o fată. Nimic mai mult nu-i trebuia unui cetăţean înstărit pe vremea aceea..."[23], cu alte cuvinte, o lume aproape idilă, un paradis casnic modern.

Sintetizând, putem afirma că cetatea ideală este una multietnică, nu există rivalităţi majore, spectaculosul dă un pas înapoi în favoarea cotidianului, iar obiceiurile din Imperiu sunt preluate cu stricteţe şi în provincie, dar fără a altera spiritul autohton.

După cum am mai afirmat anterior, burgul transilvănean este învăluit mai degrabă în armonie şi toleranţă etnică, dar o analiză mai atentă relevă anumite aspecte ce ţin de o istorie recentă a românilor ardeleni. Nicăieri în text, nu există referiri cu privire la existenţa vreunui conflict între români şi saşi, de obicei cei din urmă sunt comercianţi, iar românii, indiferent de categoria socială din care fac parte, par a-i respecta. Lucrurile se schimbă în ceea ce priveşte relaţia cetăţenilor români cu cei maghiari, astfel autorul surprinde o realitate socio-politică din Transilvania de la începutul secolului XX. În primul rând, este ilustrat procesul de maghiarizare: proprietarul Barcsai este un fost Bărcianu, Adam Kis ,, maestru de dans al oraşului" care ,,deşi purta nume maghiar, era român greco – catolic, unul dintre puţinii greco – catolici aciuiţi la Orăştie"[24] iar ,,Niculaie Cândea se numea în acte Kendeffy Miklos, dar s-a numit cândva cu adevărat Cândea. Urmaşii lui s-ar numi şi astăzi la fel, dacă un strămoş de-al lor nu se vindea Angevinilor pentru o diplomă şi câteva privilegii, acum şase sute de ani. Pentru români însă, el a rămas tot Niculaie Cândea şi chiar în inima lui numele era scris românește, cu toate că-n sânge mai păstra câteva picături din albăstreala pe care Sigismund întâiul o turnase cândva în vinele străbunicului său..."[25]

Un alt aspect prin care îl putem suspecta pe autor de părtinire naţională, şi cu asta de o uşoară îndepărtare de gândirea cerchiştilor, este ilustrat din faptul că inima Anicuţei este câştigată de un român, în defavoarea unui maghiar, umilit profund, şi a unui austriaco-muntenegrean. De asemenea, Nastasia după ce călătorise în Iad şi în Rai, vine la notar, la îndemnul soţului mort aflat în Iad deoarece a păcătuit cu o unguroaică în Vinerea Mare, şi îi spune că trebuie să vândă moara unui român.

În aceeaşi ordine de idei, autorul îmbracă haina eruditului, ne aminteşte pe alocuri că cetatea transilvăneană este spaţiu al latinităţii, deci a formării şi continuităţii poporului român, iar celelalte etnii au găsit aici un spaţiu propice dezvoltării. Astfel aflăm că Marcovinovici este ,,advocat, derivat din latinescul *ad voco*"[26], că ,, brudina este un cuvânt de origine

[22] Ibidem. p.295
[23] Ibidem. p.298
[24] Ibidem. p. 309
[25] Ibidem. p. 315
[26] Ibidem. p.285

dacă...E bine şi chiar sănătos să ne aducem din când în când aminte că suntem daci”[27] iar „ Aperitivul a ajuns acolo – în Regat – o adevărată plagă socială. În Ardeal însă, se numeşte pur şi simplu *gustare* – păstrându-se inalterat termenul *gustare* din limba latină – şi nu se serveşte decât în mod civilizat, în familii.”[28]

După lecţia lingvistică, autorul se simte dator să ne reamintească anumite aspecte din istoria Transilvaniei, astfel aflăm că:„ Saşii au venit aici în 1224, colonizaţi de Andrei al II-lea. Ei şi-au clădit biserică, şcoală şi case cu prăvălie la stradă...”[29], că la Coroana a poposit generalul Averescu şi Octavian Goga în drumul lor spre Ţebea, şi că Aurel Vlaicu avea să zboare „cu o maşină numită helicopter”.

Concluzionând, putem afirma că prin texte amintite în debutul articolului, Dominic Stanca se apropie de cosmopolitismul citadin ardelean promovat de cerchişti, iar autorul nu este doar „ cronicar al orăştiei ardelene”[30], ci şi cel care reuşeşte să creeze spaţiul matricial, în care problema apartenenţi la o Europă cosmopolită este soluţionată.

Bibliografie

Crohmălniceanu, Ovid. , *Cercul literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane***,** Ed.Universalia, Bucureşti, 2000

Stanca, Dominic, *Timp scufundat*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981

Felea Victor, *Tribuna*, nr. 48, an XXI, 1 decembrie 1977

Vartic Ion, Prefaţă la Dominic Stanca, *Timp scufundat*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981

[27] Ibidem. p. 290
[28] Ibidem. p. 319
[29] Ibidem. p. 294
[30] Ion Vartic, op.cit, p XV

PARALLEL DESTINIES. THE SCHOOL FROM TÂRGOVIȘTE

Elena Lazăr (Burlacu), PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Retired by the force of things to huşeană platitude, the young Costache Olăreanu, seems to yearn from spiritual effervescence, in special the two, Mircea Horia Simionescu şi Radu Petrescu, remained good friends in the letters and others, though the life divided them. Their correspondence proves that.

Keywords: friendship, literature, letter, city, new.

Retras prin forţa lucrurilor în platitudinea huşeană, unde „cu toţii sunt nişte (...) adormiţi" (părere exagerată, evident), tânărul Costache Olăreanu pare să tânjească după efervescenţa spirituală târgovişteană, în special a celor doi, M. H. Simionescu şi Radu Petrescu, rămaşi buni prieteni într-ale literelor şi nu numai, chiar dacă viaţa i-a despărţit. Iar corespondenţa lor o dovedeşte:

„În scrisorile viitoare îţi vom trimite mai mult material pentru revista ta şi celelalte. De-o bucată de vreme ţin discursuri întregi asupra poeziei nouă (...) P.S. Trimite revista lui Lăzărescu iar el mie. (Dans un tour du monde !)"[1]

În scrisoarea, datată 20.IV. 1946, ora 9 dim., Olăreanu este preocupat de „forma" poeziei sale care pare să-l nemulţumească şi pe amicul său târgovişte an.

Frământările scriitorului în a obţine simplitatea versului sunt evidente:

„Vei spune: versul trebuie sintetizat, trebuie să aibă precizie !

Da ! (...) dar, peisagiul sufletesc pe care eu trebuie să-l redau este vast, foarte vast, de milioane de kilometri. (...)

Să nu crezi că nu revin asupra poeziilor mele. (...)

Să nu crezi că sunt un copil pierdut al cauzei poeziei nouă. Nu !!

Sunt două chestii care mă frământă şi anume:

1) valabilitatea pentru mine a poeziei pe care o fac acum şi

2) nevalabilitatea poeziei mele de acum pentru ceilalţi."[2]

Deşi luna mai îşi revarsă razele şi albastru-i infinit peste „spleen"- ul poetului, limpezindu-i gândurile, starea, tensiunile din familie, certurile, în special cu tatăl, nu contenesc.

Nu lipsesc nici disensiunile şi pauzele de comunicare cu Radu Petrescu, faţă de care sunt lucruri care îl apropie şi lucruri care îl distanţează. Se resimte, însă, suferinţa lui Costache, cauzată de tăcerea prietenului său, nu odată acesta implorându-l pe târgovişte an să revină la vechile sentimente, scriindu-i, ceea ce se va şi întâmpla în viitorul apropiat.

[1] . În *Manuscriptum*, an XXXIX, nr. 1-4, 2009, p. 151
[2] . *Ibidem* , 157

Există o strânsă şi consistentă prietenie între membrii „Școlii de la Târgoviște”, benefică scrisului, în ciuda disensiunilor şi diferenţei de opinii, absolut inerente:

„Dragă Țoncule şi Radule,

... Îmi scriaţi că ar trebui să ne facem toţi trei din ideile noastre o filozofie unitară. O avem întrucâtva. Noi suntem, după cum văd, într-o continuă găsire a vreunei formule poetice. Acum ne apucăm de un fel, acum de altul şi ne schimbăm modurile şi felurile de creaţie după anotimp. Când idei sociale, când idei individualiste ! (...)

Noi toţi trei avem un punct comun fiind ramurile aceluiaşi copac. Căile pe care am apucat sunt totuşi foarte deosebite. Ceia ce cred că trebuie să facem acum e să nu decidem şi să afirmăm ideile noastre până când nu vom avea credinţa că ele sunt bune şi valabile.”[3]

Și eternul feminin, indispensabil, în variatele lui ipostaze, existenţei poetului, îl salvează pe acesta de clipele de plictis generate de monotonia târgului în care se simte exilat ori de mediocritatea unor dascăli, profesorul de matematică sau chiar directorul, profesorul de limba română, „rămas la concepţiile literare, de pe vremea când şi-a luat licenţa”:

„Cât despre mine, sunt în început de amiciţie şi ... dragoste” cu o fată – cl. 6 – gen «mignion», blondă, simpatică şi unde mai pui că ştie de Baudelaire, cântă din Grieg, în fine, „genială”. ”[4]

În corespondenţa sa către Costache, M. H. Simionescu pare de asemenea vizibil preocupat, teoretizând, de natura şi mai ales definirea şi abordarea poziţiei sale, a amândurora dintr-un anume unghi, încercând a o încadra în zona ilogicului, plecând „probabil din arta lui Macario”.

„Poziţia noastră se rezumă deci la: sentiment adânc omenesc, exagerat în aşa fel încât acţiunile, tablourile şi totul să pară ilogic. Nu trebuie să ne impunem o formulă pentru viitorul nostru scris dar trebuie să mergem pe drumul de până acum natural, evoluat”.[5]

Preocuparea scrisului celor doi (de fapt, trei!) este susţinută, fără mari sincope. Sunt puternic ancoraţi în proză, dar nici poezia şi a ei doctrină nu sunt date uitării, după cum reiese din rândurile acestei epistole către Costache Olăreanu:

„Costache, poezia noastră conţine fără îndoială o notă superioară de pamflet şi pe drept justificată (...) nu vei putea să negi că suntem nişte sadici înnăscuţi urând societatea, slăvind individul. (...)

Vreau să-ţi spun asupra scrisorilor mele că nu voiesc să fie literare. Motivul care mă determină este că am timp foarte puţin pentru scrisori (iartă-mi mărturisirea) şi mi-ar fi greu să scriu întâi conceptul şi pe urmă să trec pe curat. (...) . Radu lucrează la o istorie a literaturii noastre; îmi consultă romanul meu suprarealist şi e încântat de el. Vreau şi eu să-l termin. Costache, trimite-mi material pentru revistă, primesc orice. Vreau lămuriri asupra noilor tale orizonturi. Fii sincer ca întotdeauna. Nu pretind forma. Eu voi scrie regulat. Trimite, trimite!” [6]

Febra scrisului (incluzând aici şi susţinerea revistelor) îi absoarbe total, acaparându-le aproape tot timpul, ceea ce este uimitor pentru cei trei tineri literaţi care devin conştienţi, la o vârstă fragedă de rolul lor în „arena” literară, de obstacolele pe care le au de trecut ca şi de

[3] *Ibidem*, p. 162
[4] *Ibidem*, p. 173
[5] *Ibidem*, p. 187
[6] *Ibidem*, p. 183

„misiunea” şi conştiinţa pe care făuritorul de „cuvinte potrivite” şi-o asumă în raport cu posteritatea.

Relația dintre prozatorul hușean și prietenii săi de condei, de-a lungul timpului, a cunoscut suișuri și coborâșuri. Relația lui Olăreanu cu M. H. Simionescu s-a dovedit a fi mai strânsă, cei doi, după cum afirmă târgovișteanul, semănând, având mai multe lucruri în comun, de unde și corespondența lor mai statornică, vibrantă și plină de emoție. Sinceritatea este cea care a făcut ca prietenia lor să dureze.

Pentru Radu Petrescu „*o scrisoare de la un amic este adaosul care transformă calul realității în centaur. Corespondența are acest lucru esențial care asociază peisajelor și oamenilor, clipe fine, chipuri de aer, fantome transparente*”.[7]

„ Scrisoarea este şi purtătoare de destin. În cazul corespondenței scriitorilor interesul pentru aspectul documentar creşte, dar rămâne aceeaşi posibilitate de a contura (...) nu numai un roman al existenței ci și un roman al aventurii scrisului.”[8]

Corespondența între cei trei membri ai „Școlii de la Târgoviște”, este de o largă respirație intelectuală, rafinament și disponibilitate pentru tot ce înseamnă perfectibil în artă, pe drumul anevoios dar plin de bucurii, al scrisului.

BIBLIOGRAFIE

1. Bențea, Mircea. (2000). *Farmecul discret al autoreflexivității*. Cluj Napoca: Editura Dacia.
2. Manuscriptum, an XXXIX, nr. 1-4, 2009
3. Petrescu, Radu. (2000). *Ocheanul întors*. Bucureşti: Editura All

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[7] Radu Petrescu. *Ocheanul întors.* Editura All. Bucureşti, 2000, p. 171
[8] Mircea Bențea. *Farmecul discret al autoreflexivității.* Editura: Dacia. Cluj Napoca, 2000, p.203

THE SLUMS – CONTEMPORARY ROMANIAN MIRRORS

Aritina Iancu (Micu-Oțelea), PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: We propose a rediscovery of the slums in the contemporary novel from two different perspectives: on the one hand, a sensitive writing, born of a sympathetic , participative attitude of a prose writer with an impressive stylistic confidence (Tudorel Urian), on the other hand, a text written with verve and overflowing humour, a false novel of rumours and mysteries, the way the author subtitled it. Put face to face, Antoniu si Kawabata, Iolanda Malamen's fascinating text, and Dan Lungu's Raiul Gainilor recompose neighbouring realities in different, but equally interesting manners. If the first novel offers an individual form of salvation through artistic expression, the second text is successful in exorcism through laughter. Both of them highlight the potential of the same thematic zone: the marginal, the peripheric.

Keywords: slum/ outskirts, dysfunctional family, tramp, city, mirror.

Perifericul, marginalul în asociere cu imaginea orașului diform rămân teme ”la zi”, ofertante, care par să nu-și epuizeze potențialul. Modalitățile în care ”se consumă” aceste zone tematice sunt diferite, dar în egală măsură fascinante. Ne vom opri în lucrarea de față la două ”oglinzi românești” ale mahalalei în literatura contemporană: *Antoniu și Kawabata* scriitura sensibilă, empatică a Iolandei Malamen și *Raiul găinilor,* textul lui Dan Lungu caracterizat printr-un umor debordant. Dacă primul roman oferă o cale de salvare individuală, prin exprimare artistică, al doilea reușește o exorcizare colectivă prin râs.

Apărut în 2007 la Editura Cartea Românească romanul Iolandei Malamen este *”o carte despre dezumanizare, violenţă şi degradare, dar fără tuşele groase ale realismului primitiv şi fără exhibiţiile noului naturalism erotic*.”[1] Realitatea mocirloasă în care se afundă personajele principale ale textului ”*cei doi cloşarzi, bastarzi ai speranței, pescuitori în propriul întuneric”*[2] este doar pretextul de la care pornește autoarea pentru a construi într-o ”oglindă deformantă” spațiul salvării, lumea ficțională creată prin povestirile lui Antoniu. Povestitorul și ascultătorul sunt rolurile pe care și le asumă personajele menționate în titlu, numai că fiecare, la rândul lui, se deschide în mai multe ipostaze. Antoniu apare cu cele două existențe antitetice (intelectualul tânăr, închis în armura superiorității autosuficiente și cloșardul), iar Kawabata cu cele două întrupări ficționale (bătrânul vagabond, fost brancardier, închis pentru crimă și Plăcințica, tânăra cerșetoare, *”amestec de soare și miros de scorțișoară, de muzică și farmec ciudat, de candoare și bunătate”*[3]).

Povestea personajului principal se recompune treptat, prin reveniri succesive la cealaltă imagine, de dinaintea declinului autoimpus. Cerșetoria e o penitență , o formă de a-i

[1] Doru Pop, *Cum ne îmbolnăvesc poveştile altora,* în ”Apostrof”, Cluj-Napoca, nr. 10 (209), anul XVIII, 2007.
[2] Malamen, Iolanda, *Antoniu și Kawabata,* București, Editura Cartea Românească, 2007, p. 14.

[3] *Ibidem,* p. 105.

râde în față destinului sau în oglindă propriei imagini de care îl desparte brutal o dublă pierdere: a iubitei și a tatălui.

Istoria ”celuilalt Antoniu” se lasă așteptată și se dezvăluie primului Kawabata într-o mărturisire atent amânată. Tânăr dintr-o familie educată și cu posibilități materiale peste medie pare predestinat unui traseu elitist. Suicidul mamei transformă relația celor doi bărbați (tatăl–un medic celebru și fiul-adolescent ambițios) într-o formă de *”autism auster*[4]”. Trăiește la 23 de ani o dragoste devoratoare pentru o femeie căsătorită și mai în vârstă, Ema, dublul imaginii materne prin trimitere la personajul lui Gustave Flaubert. Iubirea vine după o perioadă în care desconsiderase și evitase relațiile profunde și de lungă durată pe care le percepea ca piedici în calea realizării profesionale. Inevitabil, această iubire are un deznodământ tragic: Antoniu pierde în același timp cele două ființe care îi centrează universul interior, tatăl și femeia iubită devenită și amanta primului. Descoperirea este cu atât mai șocantă cu cât trebuie să înfrunte o lovitură pe mai multe planuri, moartea celor doi și conștientizarea trădării.

Alegerea lui Antoniu este o formă de a supraviețui unui șoc emoțional: refuzând trecutul și afundându-se în lumea mizeră și nesigură a cerșetorilor depășește nebunia unei realități pe care nu o poate accepta. În dialogul cu Plăcințica, cerșetorul fixează această diferență dintre el și Kawabata: *”Era un suflet căruia, la un moment dat, nu i s-a mai oferit decât șansa mâinii întinse și nu a mai avut de ales. Mă simțeam într-un fel superior lui. Eu alesesem. El nu. Aveam un ascendant și o detașare.”*[5] Vagabondajul ca formă de supraviețuire și ca efect al relațiilor intergeneraționale apare și în cazul personajului Mite Cafanu din *Amantul Colivăresei*, romanul lui Radu Aldulescu.

Iertarea nu vine, sentimentele refulate zeci de ani, îngropate într-o existență mizeră în care supraviețuirea este condiționată de cerșit, răbufnesc vii, incontrolabile într-un chinuitor dialog cu cei ”vinovați”: ”*De ce te-ai sinucis mamă, când aveam atâta nevoie de tine? De ce a trebuit să mori tată, numai fiindcă ai violat cu sălbăticie încrederea mea în tine și m-ai înșelat ca ultimul derbedeu?”*[6]

Textul începe, fără a le termina, numeroase povești, având ca liant fragmente, piese dintr-un puzzle ce reface în anumite puncte destinul personajului principal. ”Sertarele” pe care le deschide romanul ar putea fi fragmente din tot atâtea cărți ale cloșardului. Nevoia de poveste tradusă în dublu sens, de a spune și de a asculta, este o modalitate onorabilă de salvare din realitatea ”orașului diform” cu ”excrescențe monstruoase”. Totuși, cerșetorul se simte profund legat de viața acestei capitale prăfuite, murdare: ”*Antoniu își iubește orașul. S-a născut aici, a copilărit aici, s-a maturizat și va muri aici. Este legat ombilical de el, ca un făt de pântecele matern. N-a conceput niciodată că ar putea trăi altundeva. Ideea asta îl scandalizează de-a dreptul.”*[7]

Aderarea României la Uniunea Europeană, momentul cheie în care este plasată acțiunea romanului, trezește după mult timp atenția cerșetorului Antoniu asupra realității istorice de la care se deconectase în mod conștient. Inițial, își face speranțe, iar apoi înțelege că pentru cei în situația lui acest eveniment istoric înseamnă pericolul evacuării și nu șansa redempțiunii: ”*Uniunea Europeană e o amăgire și, nu știu cum, dar dintr-odată, eu, care*

[4] *Ibidem*, p. 18.

[5] *Ibidem*, p. 90.

[6] *Ibidem*, p. 263.
[7] *Ibidem*, p.169.

iubeam amăgirile ca pe niște ființe în carne și oase, nu le mai suport, nu mai vreau să știu de ele."[8]

Ghetoul, spațiu blestemat , dar singurul acasă la care se întoarce personajul este descris ca un apendice al orașului, care nu primește din partea autorităților decât nume de străzi, în mod ironic parfumate, pentru a acoperi mirosurile pestilențiale, mizeria, sărăcia și violența: "*ghetoul este o republică cu dezvoltare spectaculoasă și cu legi bine definite. Cine-i calcă teritoriul și se consideră locuitorul ei are toate șansele și toate drepturile democratice să fie egal în disperare, sărăcie, boli, gunoaie, șobolani și insecte cu celălalt."* Baraca de pe strada Păpădiilor nr. 8 este refugiul în care Antoniu și Kawabata își împart puținul câștigat din cerșetorie, unde fostul student eminent la Filologie își scrie cartea, unde personajele se salvează prin povestire. Spațiul acesta, deși crescut într-o curte a gunoaielor este "o floare de mucigai", pentru că aici se regăsesc valori precum prietenia, iertarea. Într-o lume în care băutura, pungile cu aurolac și sexul sunt singurele forme de evadare, în locuința improvizată a „Profesorului" aceste înșelătoare surogate ale plăcerii sunt interzise. De aceea este posibilă prietenia cu a două ipostază a lui Kawabata, Plăcințica, care reprezintă " *chipul copilăriei, luminos și nepervertit, dublul îndepărtatei lui copilării."*[9] Acest *"lujer vagabond și naiv"* care suferă de *"Boala îngerilor"* definită ca o incapacitate de a percepe răul , urâtul, ba chiar mai mult de a le transfigure în ceva luminos, senin, are șansa resurecției sub o nouă identitate: reporterița cu nume pretențios, Genoveva. Dacă în plan social este o o evoluție, în plan sufletesc este o involuție, efectul unui pact diavolul, care îi anulează unicitatea. Antoniu o recunoaște, dar Plăcințica se preface inițial că nu știe cine este cerșetorul pe care îl intervievează. Pierderea lui Kawabata, prin moartea bătrânului cloșard și prin transformarea fetei, este definitivă și în absența destinatarului povestitorul își pierde sensul.

Există totuși șansa salvării prin scrierea cărții, proces cathartic, chiar dacă autorului nu îi este recunoscută valoarea. Încercând să-și publice scrierile, Antoniu este acuzat de tânără redactoare că a furat manuscrisul. Treptat vocea lui ajunge să se confunde cu cea a autoarei: "*În cele din urmă, ficţionalizarea este cauzatoare de moarte, pentru că Antoniu, după ce iese din oralitate şi reuşeşte să îşi scrie „Cartea", trebuie să dispară".* [10]

Raiul găinilor, cealaltă oglindă romanescă contemporană a mahalalei la care ne vom opri în lucrarea de față, se leagă de romanul Iolandei Malamen și prin fascinația pentru ritualul povestirii. Subintitulat *" fals roman de zvonuri și mistere"* textul lui Dan Lungu urmărește apetența pentru poveste a unei mahalale dintr-un oraș de provicie. De data aceasta, nu mai e lumea ficțională care izvorăște din imaginația bogată și rafinată prin lectură a cloșardului care a citit peste 2000 de cărți, dar zvonurile și misterele care animă viața oamenilor de la periferie sunt expresia unei nevoi acute de a suplini sărăcia unei existența banale. Pe strada Salcâmilor, asfaltată doar pe jumătate (și acest aspect este dezvoltat într-o micropovestire despre nunta "Bucureștencii") faptul minor devine prin amplificare și distorsionare eveniment demn de atenția micii comunități.

Primul text de dimensiuni mai mari al autorului îi permite *"să construiască o lume coerentă, să-i dea o identitate, să alcătuiască, din frânturi de povești și din gesturi mărunte o lume reală și o lume fictivă în același timp."*[11]

Oameni cu origine modestă, personajele lui Dan Lungu, devorează povești noi și vechi (mai ales din perioada comunistă) cu plăcerea pe care ți-o oferă alunecarea din realitatea

[8] *Ibidem,* p.165.

[9] *Ibidem,* p. 104.

[10] Doru Pop, *Op. cit.*

[11] Constantin, Cătălin, *O stradă pe jumătate asfaltată*, în România literară, Bucureşti, nr. 22, 2004.

monotonă. Viața străzii urmărită din fața ferestrei devine un spectacol gratuit, la fel de interesant ca filmele sau emisiunile difuzate la televizor (după revoluție). Aurora Spătaru este cea care transformă privitul la fereastră într-o adevărată artă de a surprinde lumea în care trăieşte implicându-se doar pe jumătate. Fereastra oferă privitorului, pe lângă privilegiul urmăririi în direct (un fel de reality-show) o distanță protectoare, reconfortantă: ești martor, nu și participant.

”Eşantionul de realitate cu care ne învecinăm cotidian”[12] oferă o umanitate diversă, personajele conturându-se printr-o trăsătură îngroșată . Aproape toți locuitorii de pe această stradă sunt foști oameni ai muncii, lucrători în uzinele și fabricile patriei. Excepțiile sunt rare și acceptate ca niște ciudățenii: Colonelul care are și cea mai mare casă de pe stradă, Hleanda nebuna care anunțase căderea comunismului și familia Socoliuc marginalizată din cauza *„femeii ce zăcea bolnavă de mai multă vreme în camera cea bună”*[13]. Vila Colonelului rămâne un spațiu închis ochilor flămânzi și curioși ai vecinilor, în care nu pătrunsese decât Milica, pentru a da un telefon la ambulanță. Ulterior, femeia povestise și repovestise în nenumărate rânduri această întâmplare, încercând de fiecare dată să găsească un nou amănunt spectaculos pentru oamenii dornici să vadă , măcar prin ochii altora ceea ce li se refuza.

”Tractorul șifonat”, bodega lui Ticu Zidaru, reprezintă locul de întâlnire al bărbaților, unde se spun, uneori ”fără perdea” poveștile care le condimentează existența. Ca în *Hanul Ancuței* ingerarea licorii bahice face parte din ritualul povestirii, iar povestitorul este premiat pentru ”darul” său. Se apelează încă din primele rânduri ale romanului și la tehnica anunțului publicitar, menită să capteze atenția cititorului: *”Cât era de lungă strada Salcâmilor, într-o jumătate de zi, întâmplarea făcu ocolul tuturor curților cu două excepții”*[14]. Dacă în volumul sadovenian a doua povestire a comisului Ioniță rămâne nespusă, întâmplarea la care se referă naratorul în incipitul romanului este dezvoltată în capitolul VII. În finalul romanul, invazia râmelor, elementul ieșit din comun care măcinase imaginația și curiozitatea unei periferii însetate de mister, primește o explicație științifică, banală. Visul premonitoriu al lui Relu Covalciuc, descrie în manieră suprarealistă un rai al găinilor și declanșează meditația personajului asupra propriului destin într-o notă ridicolă, comică: *”N-o să vă vină a crede sau o să ziceți că-s oleacă țicnit, da parcă-mi părea rău că nu-s și eu găină. Simțeam că mi-ar fi plăcut în* ***ipoteza*** *asta de găină.”*[15]

Fie că este vorba despre ”*raiul domestic”* din romanul lui Dan Lugu, fie că este refugiul unui autoexilat, periferia își dovedește încă potențialul literar rămânând în zona de interes a scriitorului, dar și a cititorului de astăzi.

Bibliografie

1. Constantin, Cătălin, *O stradă pe jumătate asfaltată*, în ”România literară”, București, nr. 22, 2004.
2. Cristea-Enache, Daniel, *Romanul peltea,* în ”România literară”, București, nr. 32, 2005.
3. Gherghișor, Gabriela, *Poezia”ghetoului,* în ”România literară”, București, nr. 37, 2007.
4. Lungu, Dan, *Raiul găinilor,* București, Ed. Polirom, , 2012.

[12] *Ibidem.*

[13] Lungu, Dan, *Raiul găinilor,* București, Ed. Polirom, , 2012, p. 5.

[14] *Ibidem*, p.5.

[15] *Ibidem*, p.141.

5. Malamen, Iolanda, *Antoniu și Kawabata,* București, Editura Cartea Românească, 2007.
6. Pop, Doru, *Cum ne îmbolnăvesc poveștile altora,* în ”Apostrof”, Cluj-Napoca, nr. 10 (209), anul XVIII, 2007.
7. Radu, Alex, *Cerșetorul față cu literatura,* în ”Cultura”, București, nr. 4 (158), 2008.

TEXT AND INTERTEXT: THE ROLE OF THE SOCIOCULTURAL REFERENCES IN CARAGIALE`S COMEDIES

Anda-Elena Moldovan, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The work proposes to present the way in which Caragiale's characters relate to the events from the Romanian society from the 19th century. We shall analyse the common places established from sapiential structures, from an intertextuality perspective (sayings, redes, proverbs), common scripts, stylistic and linguistic structures. We shall show that such elements, besides the function of contextualisation, fulfil a function in characterising the characters, too.

Keywords: comic, character, intertextuality, architextuality, polyphony.

Lucrarea îşi propune să prezinte modul în care comediile lui Caragiale se raportează la producţia spirituală a societăţii umane în general şi, în particular, a societăţii româneşti din secolul al XIX-lea. Vom analiza din perspectiva intertextualităţii[1] trimiterile şi referirile directe la datele sociale, politice, economice şi culturale prezente în textele caragialiene. Acestea se constituie în locuri comune, redate prin structuri sapienţiale (zicători,maxime, proverbe), scenarii intertextuale, structuri lingvistice şi stilistice. Ele îndeplinesc o funcţie polemică, deoarece autorul, prin intermediul acestora, întreţine o relaţie de complicitate cu cititorul, ceea ce duce la crearea efectului de polifonie.[2] Atitudinea autorului este ironică, discursul său diferenţiindu-se în mod clar de discursul personajelor.[3] Autorul face apel la competenţa enciclopedică a cititorului, care trebuie să decripteze intenţia ironică şi să restabilească semnificaţiile. Coerenţa textuală devine astfel rezultatul muncii de interpretare a cititorului, care trebuie să recunoască operaţiile de codificare în baza competenţei sale arhitextuale şi intertextuale [4]Autorul propune o lectură activă, cititorul model având calitatea de co-enunţiator, alături de autor, la mecanismul de generare al textului.

Structuri sapienţiale

Structurile sapienţiale se caracterizează prin eterogenitate, fiind dificil de realizat o delimitare clară între proverbe, maxime, zicători, vorbe de înţelepciune.[5] La nivel general, proverbele sunt forme de cunoaştere primitivă sau populară, se caracterizează prin vechime, fiind înzestrate cu autoritate şi înţelepciune din bătrâni Rolul acestora este argumentativ. Se face apel la argumente de autoritate, fie aparţinând unor oameni consideraţi importanţi, fie înţelepciunii populare. Personajele cu un statut social înalt apelează de obicei la maxime şi

[1] Kristeva, J., *Problemele structurării textului* în *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 266-272
[2] Moeschler, J., Reboul, A., *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 303-326
[3] Vianu, T., Studii de stilistică, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 244
Mancaş, M., *Limbajul artistic românesc modern. Schiţă de evoluţie*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2005, p. 191-192
[4] Eco, U., Lector in fabula, Editura Univers, Bucureşti, 1991, p. 118-119
[5] Anscombre, J.Cl, *Proverbe et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative*, Langue française, no.102, p 95: *D'entrée, on se heurte à l'obstacle (souvent signalé)de la définition du proverbe. De ce point de vue, les définitions des dictionnaires sont de peu d'aide.[…] On se trouve confronté à une série de termes – proverbe, maxime, adage, aphorisme, dicton, , précepte, sentence – dont on se sent confusément qu'ils ne sont pas synonymes, sans pouvoir cependant étayer cette intuition*.
Ruxăndoiu, P, *Proverb şi context*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2003, p. 6-7

sentinţe, pentru a-şi etala aşa-zisa cultură, în timp ce personajele cu un statut social modest apelează la zicători şi proverbe din fondul popular.[6]

Maximele au rolul de a pune în evidenţă contrastul dintre aparenta inteligenţă şi cultură a personajelor şi realitatea care dezamăgeşte. Autorul exploatează ironia şi efectul polifonic produs de aceasta, pentru a releva tarele sociale. În complicitate cu cititorul, autorul se amuză de greşelile de limbă întâlnite în exprimarea celor din clasele sociale înalte. Categoria socială cel mai bine reprezentată sub acest aspect este a politicianului demagog, care îşi consolidează argumentele prin apelul la o persoană importantă sau personalitate marcantă. De obicei, citatul este fie incorect din punct de vedere lingvistic, fie referinţa este greşită: Rică: *box populi, box dei* (123) în loc de vox populi, vox dei; Caţavencu: *oneste bibere* (215) în loc de honeste vivere; *Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta* (191) când de fapt citatul îi aparţine lui Machiavelli; Zoe: *à bon entendeur salut* (185).

O altă categorie de maxime e constituită de cele create de personaje, arătând modul de gândire şi valorile acestora: Trahanache: *Adevărat, bine zice fiu-meu de la facultate: unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are.(181)* (*Într-o soţietate fără moral şi fără prinţip, nu trebuie s-o iei cu iuţeală, trebuie să ai puţintică răbdare*…(164); Caţavencu: *Istoria ne învaţă anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc(…) că legea progresului e aşa, că cu cât mergi mai iute, cu atâta ajungi mai departe. (214) Într-un stat constituţional un poliţai nu e nici mai mult nici mai puţin decât un instrument!* ((190); Leonida: *mai ales când e republică, dreptul e sfânt: republica e garanţiunea tuturor drepturilor.* (138)

Proverbele şi zicerile se întâlnesc în special în exprimarea personajelor cu un statut social inferior. Acestea au o puternică valoare argumentativă, pentru că se bazează pe înţelepciunea populară. Pornind de la autoritatea proverbelor, personajele caragialiene îşi argumentează punctul de vedere: Jupîn Dumitrache: *„Lasă, Ziţo, zic, îţi găseşti tu norocul, n-a intrat zilele-n sac*! Acu e vremea ta! *Lac să fie, că broaşte destule!* “ (80) Leonida: Şi de colea până colea, *tura- vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.*(134) *Da' o să-mi zici că cu încetul se face oţetul, ori că mai rabdă, că n-a intrat zilele-n sac*. (137) Pristanda: *Tot vorba bietei neveste, zice: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi papă-i tot, că sătulul nu crede la îl flămând*… “(158)

Referinţele culturale şi sociale

Acestea au rolul de a ancora personajele în contextul epocii. Se observă că cele mai multe referiri se fac la evenimente politice şi istorice precum republica de la Ploieşti, reforma agrară, revizuirea constituţiei, dar şi la mentalitatea vremii. Climatul general este conturat prin referire la personalităţi precum Giuseppe Garibaldi, papa, Gambetta, Metternich, la romane populare precum *Dramele Parisului* sau romanţe precum *Portretul* de George Sion.

Farfuridi face referire în discursul politic la plebiscitul iniţiat de Al. I. Cuza şi M. Kogălniceanu în 1864, prin care s-a aprobat reforma agrară şi la problema revizuirii constituţiei şi a legii electorale: *Ce ziceam dar? la 1864, vine, mă-nţelegi, ocaziunea să se pronunţe poporul printr-un plebiscit…*(208) *Când zicem dar 64, zicem plebiscit, când zicem plebiscit , zicem 64…* (209) *Iată dar opiniunea mea. Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimic; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe acolo, şi anume în punctele… esenţiale… Din această dilemă nu puteţi ieşi… Am zis!* (211) Modul în care personajul percepe evenimentele pune în evidenţă

[6] Mancaş, M., op. cit., p. 200-203

incapacitatea logică şi demagogia. Discursul său încalcă regula progresiei tematice prin echivalenţa temă - remă şi principiul noncontradicţiei prin alăturarea unor conţinuturi opuse.[7]

Trahanache aminteşte de principiile politice ale lui Machiavelli, referindu-se la comportamentul lui Caţavencu, dar şi de diplomaţia prinţului Metternich: *Apoi, dacă umblă el cu machiaverlicuri, să-i dau eu machiaverlicuri. N-am umblat în viaţa mea cu diplomaţie; dar dacă e vorba să facem pe iezuitul a la Metternich, apoi să-i dau eu, neică…*(218) Însuşi Caţavencu reia nişte cuvinte celebre aparţinând lui Machiavelli, însă le pune pe seama unui om politic francez din acea vreme, Gambetta.

Un alt topos favorit este republica de la Ploieşti .La aceasta se face referire în D-*ale carnavalului* şi în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea.* În viziunea Miţei, republica înseamnă violenţă, în timp ce pentru Leonida este spectacol: Miţa: *Da, vreau scandal, da… pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 fevruarie; ai uitat că sunt ploieşteancă – da, ploieşteancă*!(280) Leonida: *Dar, când am văzut, am zis şi eu: să te ferească Dumnezeu de furia poporului!.. Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, şi lume, lume… de-ţi venea ameţeală, nu altceva.* (134)

În *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, personajul principal face referire la personalităţi marcante ale epocii precum Giuseppe Garibaldi şi papa, asupra cărora emite scenarii fanteziste[8]:Leonida: *Hehei! Unul e Galibardi: om, o dată şi jumătate!Ei, giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori , gândeşti, pe toţi împăraţii şi pe Papa de la Roma?* Efimiţa: *Şi pe Papa de la Roma?* Leonida: *Ba încă ce! I-a tras un tighel, de i-a plăcut şi lui. Ce-a zis Papa – iezuit, aminteri nu-i prost! –când a văzut că n-o scoate la căpătîi cu el? „Mă, nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru.“ Şi de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a tras pe Galibardi de i-a botezat un copil.* (135)

Scenele de dragoste fac referire la lecturi curente în epocă: *Dramele Parisului* sau romanţe precum *Portretul* de G. Sion, fredonată de Veta. Ziţa îi mărturiseşte Vetei: *Eram ambetată absolut. „Dramele Parisului“ câte au ieşit până acum le-am citi de trei ori*.(90)

Scenariile intertextuale

Folosim această sintagmă, în sensul pe care îl prezintă Umberto Eco.[9] Vom include aici motivele literare care se constituie în locuri comune. Vom prezenta două dintre cele mai des întâlnite scenarii din comediile lui Caragiale, şi anume scenariul de dragoste şi scenariul politic.

Scenariul de dragoste se regăseşte în piesele *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* şi *D'ale carnavalului* şi exploatează locurile comune ale retorismului romantic, ceea ce duce la artificialitate şi preţiozitate. Se regăsesc în piese atitudini, motive literare şi imagini devenite locuri comune în poezia preromantică şi romantică.[10] Se întâlnesc motive tipic romantice precum:

- fuga amanţilor: Tipătescu: *Atunci, dacă nu e altă scăpare… Zoe! Zoe! Mă iubeşti…* Zoe: *Te iubesc, dar scapă-mă.* Tipătescu: *Să fugim împreună*…(187)

[7] Moeschler, J, *Dire et contredire, Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation, Thèse de doctorat, Peter Lang, Berne - Francfort / M*, 1982, p.137

[8] Cazimir, Ş., *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 126-130
[9] Eco, U., op. cit., p. 112-123
[10] Sorescu, R., *Metamorfoze ale liricii erotice în Structuri tematice şi retorici-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, p. 93-145

- sinuciderea din dragoste: Chiriac: *Nu mai voi să ştiu de nimic, nu mai ştiu cine sunt! Am vrut să mă omor adineauri în curte, dar ţi-am văzut trecând umbra peste perdeaua de la fereastră, ş-am vrut să te mai văz o dată. Încai să mor lângă tine, cum am trăit.* (99)

- nebunia, pervertirea simţurilor şi suferinţa din dragoste: Chiriac: *Da! Sunt nebun, fireşte că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata; dumneata să-mi tragi păcatul* (99) Rică: (…) *Sunt nebun de amor: da, fruntea mea îmi arde, tîmplele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat.*(104) Miţa: *Nae! Nae, pe care l-am iubit, pe care l-am adorat pentru eternitate, pînă la nebunie…*(262*)* Veta: *Ce folos câtă fericire am avut un an, dacă într-o zi mi-am plîns-o toată!* (98)

- gelozia extremă: Pampon: *(…) Şi sunt turbat de gelozie! Toată noaptea n-am dormit…* Miţa: *Ah! Mi-mi spui ce-i gelozia? Numai o noapte n-ai dormit? Nu ştii nimic! Câte nopţi!* (269)Veta: (…) *Bărbatu-meu sufere grozav de gelozie şi e în stare a fi capabil să te omoare*. (107)

- dorinţa de răzbunarea pe fiinţa care a provocat suferinţa: Miţa: *(…) O să mă răzbun… O răzbunare teribilă!* (272)

- motivul persecutării de către destinul implacabil: Rică: *Destinul mă persecută implacabil…*(117)

Se face apel inclusiv la imagistica floralã, asociatã cu delicateţea femeii, aşa cum apare în versurile lui Rică: *Eşti un crin plin de candoare, eşti o fragilă zambilă. /Eşti o roză parfumată, eşti o tînără lalea!* (89)

Scenariul politic se regăseşte în piesele *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* şi *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*. Locurile comune sunt: originea latină, patriotismul, democraţia, suveranitatea poporului, libertatea. Acestea se regăsesc în discursurile politicienilor, în articolele din gazete sau în discuţii:

- afirmarea mândră a originii latine şi apelul la Europa: Farfuridi: *pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latină …*(211) Leonida: *Ei, giantă latină, domule, n-ai ce-i mai zice*. (135)

- patriotismul: Caţavencu: *Ca orice român, ca orice fiu al ţării sale… în aceste momente solemne…mă gândesc… la ţărişoara mea… la România… la fericirea ei*!... (220) Dandanache: *În sănătatea alegătorilor… cari au probat patriotism şi mi-au acordat asta… cum să zic de!... zi-i pe nume de!... a! sufradzele lor;* (250) Rică: *Da, familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societăţii.* (126)

- democraţia: Rică: *Democraţiunea română, sau mai bine zis ţinta Democraţiunii române este de a persuada pe cetăţeni, că nimeni nu trebuie a mînca de la datoriile ce ni le impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfânta Constituţiune…*(84)

- suveranitatea poporului: Rică: *Noi n-avem altă credinţă, altă speranţă, decât poporul. Noi n-avem decît suveranitatea poporului; de aceea, în lupta noastră politică, am spus-o şi o mai spunem şi o repetăm necontenit tuturor cetăţenilor: „Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm!“*(123-124)

- libertatea: Leonida: *„Scoală, cocoană, şi te bucură, că eşti şi dumneata mumă din popor; scoală, c-a venit libertatea la putere!“*(134) Rică: *Cetăţene, suntem sub regimul libertăţii, egalităţii şi fraternităţii: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituţia.* (125)

Concluzii

Articolul a urmărit prezentarea modului în care comediile caragialiene se raportează contextul epocii. S-a observat prezenţa locurilor comune, forme de intertextualitate, prezente

prin structuri sapienţiale, referinţe precise la personalităţi politice şi la evenimente, precum şi prin scenarii intertextuale, care preiau motive literare convenţionale. Scopul acestor referinţe nu este numai de a conferi pieselor o notă de particularizare, ci şi de a satiriza artificialitatea, lipsa de cultură şi ipocrizia personajelor.

Bibliografie:

Anscombre, Jean-Claude, *Proverbe et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative*, Langue française, no.102, p. 95-107

I. L. Caragiale, *Opere alese*, anthologie şi prefaşă Marin Preda, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972

Cazimir, Ştefan, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967

Eco, Umberto, Lector in fabula, Editura Univers, Bucureşti, 1991

Kristeva, Julia, *Problemele structurării textului* în *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, Bucureşti, 1980

Mancaş, Mihaela, *Limbajul artistic românesc modern. Schiţă de evoluţie*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2005

Moeschler, Jacques, *Dire et contredire, Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation, Thèse de doctorat, Peter Lang, Berne - Francfort / M*, 1982

Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinox, Cluj, 1999

Ruxăndoiu, Pavel, *Proverb şi context*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2003

Sorescu, Roxana, *Metamorfoze ale liricii erotice în Structuri tematice şi retorici-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976

Vianu, T., Studii de stilistică, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968

Acknowledgement

This work was partially supported by the strategic project PERFORM,POSDRU159/1.5/S/138963, inside POSDRU Romania 2014, co-financed by the European Social Fund-Investing in People.

FEMININE FASCINATION IN PANAIT ISTRATI'S WORK

Gina Marian, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract: Thirsty of power or love, intriguing or devoted, faithful or misleading, seductive or pious, women can have multiple hypostasis in the literary works. In Istrati's work, the female characters illustrate several typologies: the fatal woman, the mother, "femme haïdouk".

Istrati's feminine ideal is the passionate woman, who celebrates the carnal love. Chira's hedonism is the very law of nature. Finally, her daughter, Chiralina, will turn out to be similar to her mother, a predestined victim, a toy of a world full of savage manners. Chira Chiralina is a voluntary odalisque, a courtesan, but at the same time she is also vulnerable. Her dream of being free ends in a harem.

When she becomes leader of the outlaws, lover and also mother of an outlaw/haïdouk, Floarea-Codrilor practically takes over the legacy from Chira's brother. The "femme haïdouk" sees the state of an outlaw as a state of freedom, but also as a warrant.

The figure of the "mother" is a recurring motif in Istrati's work and it has, up to a point, as a real model, Joiţa herself, the very mother of the author. In Codin, the 12 years old Adrian Zograffi is the son of a single-mother laundress, similar to Istrati's childhood situation.

Being an emotional temperamentally, Istrati looks for emotional reasoning, measuring the endurance capacity of the individual, in the troubled areas of the human nature. The writer believes that vice is an individual mischance, not an inevitable fate that threatens the human nature. The sexual wanderings of Istrati's characters were not his obsession, they were simply part of his human inventory. Besides, in spite of the appearances, the Eros has a secondary part in Istrati's work, his ideals are: freedom, friendship, justice, that all bear the visible marks of manliness.

Keywords: feminine stereotypes, courtesan, mother, "femme haïdouk'', freedom

There is a mysterious correspondence between words and femininity, subsumed to the power of conceiving, as "the female soul is the closest to the sources of Genesis". Thirsty for power or love, intriguing or devoted, faithful or misleading, seductive or pious, women can have multiple hypostases in literary works. In Istrati's work, the female characters illustrate several typologies: the mother, "femme haïdouk", the fatal woman.

In Istrati's work most of the main characters are eponyms and they hold a special balance, detectable even from the title: *Chira Chiralina, Moş Anghel, Michael, Codin, Neranţula, Kir Nicolas*. On the one hand the heroes are not only of humble origin but also lowered in social class (Stavru- Dragomir is a homosexual lemonade seller, Cosma and Ilie are smugglers, Codin is murderer, Michael is a homeless wanderer, Bakâr, a forger), on the other hand, most of the female characters also have the status of prostitutes. The purpose of this work is to rehabilitate each of them.

Being an emotional temperamentally, Istriti looks for emotional reasoning, measuring the endurance capacity of the individual, in the troubled areas of the human nature. The writer

believes that vice is an individual mischance, not an inevitable fate that threatens the human nature. The sexual wanderings of Istrati's characters were not his obsession, they were simply part of his human inventory. Besides, in spite of the appearances, the Eros has a secondary part in Istrati's work, his ideals are: freedom, friendship, justice, that all bear the visible marks of manliness.

In Istrati's literary writings there is terrible sufferance and also love crimes. Through the reference to "the four categories of love, with eight or ten shades, established by Stendhal in De l'Amour: l'amour – passion, l'amour-goût, l'amour-physique and l'amour de vanité, we can recognize at Istrati his predilection for the former, in perfect agreement, as a matter of fact, with his passionate nature, sometimes with the minor registry of physical love and, maybe, only once, a special shade of love from vanity"[1] as it shows the exegetist Gabriela-Maria Pintea in her monography dedicated to the writer.

The patriarchal and cosmopolitan world from Braila at the end of the 19th century seems a setting taken from The Arabian Nights. Born from one of the three wives of a Turkish father, the owner of an inn from Braila, Chira was particularly beautiful, made for the life in the Serai, in other words for a voluptuous and refined cloister. Married by her father to a blunt craftsman, the odalisk is not able to fulfill her duties as a wife so she improvises a harem. After she has escaped from the excessive authority of her father, Chira realizes that her husband's authority is no longer total, especially when she inherits the fortune. The only right her husband has over her is to beat the living tar out of her, and her revenge is to keep partying even more passionately. The more severely he beats her up the more euphoric the parties are. Finally when her beauty fades away she is disqualified from Serai, and then, unable to find a reason to live, she commits suicide. Unfaithful wife and a distorted mother, Chira's behavior is immoral according to the social rules, amoral according to the divine rules and perfectly normal according to her fatalistic belief that ignores the notion of the "sin": "God has created me for lust, the way as He created the mole to live hidden from the sunlight.(…)You, Chira, if, I suppose, you are not meant to live in that pureness that comes from God and bring happiness, don't be a honest hypocrite, don't act as a virtuous. Don't fool around with God, instead be what he made you to be: live your life the way you feel it, be even a whore, but a kind-hearted whore! It is better this way"[2].

Even though she abandons her children, the readers and the critics still sympathize with the courtesan and not with her honest husband. Attacking the authorities, Chira is looking for an antinomical freedom. Having a passionate nature, like Cosma has, she wants to live only for her pleasures. Chira's hedonism is her nature itself. Later, her daughter Chiralina, will take after her mother, a predestined victim, the toy of a world of savage morals. Chira Chiralina is a volutary odalisk, but at the same time she is also vulnerable. Her dream of being free ends in a harem. When she becomes leader of the outlaws (haïdouk), lover and also mother of an outlaw (haïdouk), Floarea-Codrilor practically takes over the legacy from Chira's brother. The "femme haïdouk" sees the state of an outlaw as a state of freedom, but also as a warrant.

The figure of the "mother" is a recurring motif in Istrati's work and it has, up to a point, as a real model, Joiţa herself, the very mother of the author. In Codin, the 12 years old Adrian Zograffi is the son of a laundress single-mother, similar to Istrati's childhood situation. But this laundress is acting as some exiled princess: she is distant, proud, decent, interiorized and resigned in front of her fate. She constitutes the first model for Adrian, who

[1] Gabriela-Maria Pintea, *Panait Istrati*, Bucharest, Publishing House Cartea Românească, 1975, pg.153.
[2] Panait Istrati, *Selected Works*, 1st vol. *The stories of Adrian Zograffi. Chira Chiralina*, selected works, foreword and notes by Al. Oprea, translated by Eugen Barbu, Bucureşti, Publishing House:Editura pentru Literatură, 1966, pg.137.

will be "different" from the other children from Comorofca, the most notorious slum from Braila.

At the beginning of the novel the *Placement Office* Adrian Zograffi, the alter-ego character of Istrati, leaves his mother and begins his odyssey around the world, but not without heartache. If, in his childhood Adrian Zograffi's mother is an exception sacrificing herself for her son and distancing herself from the world, when he becomes an adult, she becomes the exponent of the society who imposes severity. She is not pressuring her son she is just expressing her reproaches and her inducements. Her inducements aim everything that Adrian loves – rambling and his friendship with tramps. The price of freedom is the double suffering of his mother: first because he is leaving her, then because of his revolting attitude.

Attacking the forgiving person of his mother, Adrian becomes alike the prodigal son who left the citadel. Still, his mother is the anteriority that he needs for reference.

What is interesting about Istrati's wrinting is the incapacity of the female characters to nurture maternal feelings, as Gabriela-Maria Pintea remarks: "Besides Joita, a formless figure, but with an obssessive occurence, dominating the author's entire work, the other heroines, except the insignifient Lucia from *Le bureau de placement*, they are distorted mothers"[3].

Codin's mother is a monster, Nerantula's mother is confused by the appearence of her child as if it were a miscalculation, and Chira and Floricica are missing maternal vocation.

In *Neranţula*, both the Eros and the friendship are under the sign of fatality. The beautiful servent, that receives the nickmame Neranţula (in Greek meaning bitter orange, but at the same time the name of a song and of a dance of Greek origin) kisses and loves both boys (Marcu and Epaminoda), who will like each other, but in the presence of the girl their jealousy will be triggered. In the absence of *Neranţula*, who embodies their *ideal* for both of them, the two rivals become in a fatal way friends. For five years their common life it is nothing but the search and the evocation of their lover from childhood. When they find her in a brothel in Constantinopol, the rivalty between them revives. Neranţula embodies the *ingenue woman*. From the point of view of the two lovers, although she is admiting the sort of activities that she is performing in the brothel, Neranţula remains the same childish girl she once used to be, pretty, pure, with innocent eyes. She will have a dramatic ending the moment when Epaminonda, jealous, pulls her underwater and they both die together.

Istrati's feminine ideal is the passionate woman, who celebrates the carnal love: "I like the woman when she is seething of passion. I give myself in with phrensy, without thinking"[4].

His predilection for thin waisted women, elegant, refined coquetry suggest the author's taste for women with a stylized appearence. Chira and Neranţula on the one hand, Floricica and Ţaţa Minca on the other hand, define two distinct images of eternal feminine according to Istrati's view. The first two are fascinating because of their temperament. They are erotic characters similar to those from the *Thüringer House,* embodying the female incontinence incapable of true feelings, because these imply a representation, and the representation implies reflection. Their emotional life reduces to basic instincts. The power of these characters is in their ability to keep their feminity pure, rejecting any alloy that might modify the substance.

Floricica and Ţaţa Minca are the rational characters, capable of feelings and also to control them, even though they can represent their hapiness, they will not manage to be happy. They want to influence their destiny but they only manage to have a sinuous history, with plenty attempts to adapt to the actual situation, and finally all their attempts fail.

[3] Gabriela-Maria Pintea, *op. cit.*, pg.178.

[4] Panait Istrati, *Selected Works*, the 6th vol. *Neranţula. Perlmutter Family. The Thistles of Bărăgan*, Romanian version by Eugen Barbu, edition and notes by Al. Oprea, Bucharest, Pubishing House: Minerva, 1974, pg.23.

Floricica realizes that the biggest enemy of the happiness is the absolute: “I am the one who wished absolute happiness, without any boundaries, who wanted to dream looking at the sun with opened eyes and I’ve got my eyes burnt! You Cosmo were my sun for a moment from a memorable night, and you are the one who thought me to clearly see in the real life. Since then I am following my own path, carrying my cross, I have learnt many things and I am returning to you more guileless than ever: I do not want bounderless happiness, the whole of it, just for me”[5].

As much different they are the characters that populate the Istratian femenin gallery, their role compared to that of the men is most of the time evil, embodying the fatal woman or the “dionysian woman(...) is projected as a threat to the masculine indentity(systemic, apollonian, rational). The wives of Moş Anghel or Kir Nicola, the lovers of Codin or Cosma, Nerranţula, Floricica and Isaac’s fiancee they all cause desisters. This is the reason why the the sublime heroes are chaste.

On the other hand, the same way as Octavio Paz shows: “ the erotism is, first of all, thirst for alterity”[6]. Without The cOther, the Istratian heroes are incomplete. The lust for love becomes a perpetual thirst, a poetic metaphor of self pursuit / discovery . This is in our opinion the sense of the multiple sides of the Istratian Eros and of the femininity hypostases drawn from the writer’s work.

Whether they are called Anastasia, Adela, Chira or Floarea, they all show free and absurd hatred towards their children, they are atypical and as also Kim Song Sou shows it “contrary to the stereotypical image that maternal figure may have, the mothers from Istrati’s work do not belong to the category of those who always sacrifices themselves for their children" but they embody the "abandonment of motherhood ".

The symbolism of these names support their metaphoric or metonymic value. Thus, as Cristian Ionescu shows, the name Adela "is of Germanic origin and had a clear meaning, since it corresponds to the German word adal (germ. Adel 'nobility', Edel 'noble'). The metonymic negative suggestion is obvious, as mother Adela determines in her relationship with Neranţula an unfair report of forces: fear, terror, anguish and anxiety determining an obedient behaviour of the child to the brutality of her mother.

Codin's evil mother, Anastasia, has an old name, of Greek origin, "based on a technical ecclesiastical term, anástasis, used also in pre-Christian era with the meaning of 'resurrection from the dead', but consecrated by the Church to denote 'Resurrection of Christ '. The Greek noun is formed from the verb anasta-anistánai 'to stand up, to raise' and consists of ana 'up' and * -sta- an Indo-European radical, represented in almost all languages of this family (lat. *stare* şi rom. a sta, gr. *histánai*, v.sl. *stati*, sanscr. *stha*-) ". It will bring death to her only son, pouring hot oil down on his throat, but she will also free herself of the immense hatred acquired and thus symbolically it will rise again.

Mother Chira leads a passionate life, being her own master, despite her husband's violence. She lives as she wishes, right in front of her two young children (Chira and Dragomir), inciting them to take after her: "I must say that, in my mother's house, I was living in the hell of love. Everything was love: the two women, their lovers, the toilets, as well as

[5] Panait Istrati, *Selected Works*, 2nd vol.*Adrian Zograffi’s stories. Moş Anghel*, selected works, foreword and notes by Al. Oprea, translated by Eugen Barbu, Bucureşti, Publishing House: Editura pentru Literatură, 1966, pg.287.

[6] Octavio Paz, *Duble flame. Love and erotism*, translated from Spanish by Cornelia Rădulescu, Bucharest, Publishing House : Humanitas, 2003.

the liqueurs, perfumes, songs and games. Even the funny and dramatic escape of the courtesan seemed voluptuous and passionate; it had begun a life full of parties, pleasures and wild love, that I was witness to and that my father could not prevent inspite all his brutality".

The Hypocoristic Chira entered the Romanian language in the XVth century, through Slavic intermediary, but its etymology can be found in ancient Greek, where " *kýrios* means 'patron, master' and was often used as an epithet for various deities, especially for Zeus (as it appears since Pindar); in Judeo-Hellenistic and then Christian period, Kýrios Theos becomes identical with Theós God." The metaphorical meaning of the name of the two characters, mother and daughter, is eloquent. Both Chiras (mother and daughter) become true masters of physical pleasures.

This aspect of femininity, courtesan, excited the most the imagination of men. Desired and blasphemed, adored and cursed she would always remain a challenge, no matter what form it would take: the splendor of old times, involving beauty, grace and spirit, triviality and vulgarity. In this sense,

Simone De Beauvoir shows that: "For the timorous puritan, the prostitute embodies the evil, shame, disease, damnation, she inspires fear and disgust; does not belong to any man, but gives herself to all and earns her living from this; through this she founds the redoubtable independence of the goddesses - primitive mothers and embodies the Femininity that the male society has sanctified , which remains full of evil powers". But the man needs the woman's evil power, spell and curse in order to project on her screen those shadows of mystery that surrounded the story of the passion and death of the soul thirsty of the nostalgic androgynous reunification.

Floricica Floarea Codrului she also gives up her son, Irimia, when he is only two years, abandoning him in a forest. Specific to the Romanian antroponymy, the feminine Floarea is a local creation. Floarea is attested in Romanian language as early as the beginning of the sixteenth century continuing the latin form Flora (there is no historical or phonetic impediment), which, moreover, is a 'Christian' name.

In Latin onomastics the names Florus, Flora are attested long before the Christian era and are closely related to the well-known name of the goddess Flora from the Roman mythology, goddess of flowers and vegetation. Similar meanings are assigned to this name both by Domniţa Tomescu, quoting Al. Philippide, Ştefan Paşca and N. Drăganu and Aurelia Bălan Mihailovici. By repeating the radical Flor- also in the diminutive Floricica it is emphasized the metaphorical value of the character's name who becomes the mistress of a nobleman after being the lover of an outlaw, then finally she will return back to her life in the forest. The nickname Floarea Codrului emphasizes the beauty of the woman and her social role, becoming, after the death of Cosma (at the end of the story Moş Anghel), captain of the outlaws, aspect that is found plenary.

The only protective and loving mother who sacrifices her own happiness in favor of his son, is Joiţa devoided of sensuality, eroticism and selfishness excerbates of the other Istratian hypostasis of motherhood. As in other writers case (Ion Creangă, Gorky) this is modeled after the very real mother of the author. Autobiographical transcripts, including his mother's real, support the documentary value and also the authenticity of the pages dedicated to her: Mihai, The Placement Office, In The Mediterranean World, Sunset. The old form of the hypocoristic Joiţa dates from the fifteenth century and came to us through Slavic intermediary. The metonymic connotation suggests the etymological meaning of the name Zoe, whose folkloric and diminutive is this name of "Indo-European origin, gr. *zoe* belongs to the same family as it falls gr. *bios* (→ Zenobia)), lat. *vita* and rom. *viaţă*".

Regarding the fatal-woman, this typology can be illustrated by the eponymous characters: Chira, Neranţula, ţaţa Minca, but also by Roza (from the *Perlmutter family*) and Sultana (from *Presentation of the Outlaws*).

The carnal passion, orgiastic pleasure, luxury, the sensuality of the clothing and that of the perfumes, the disobedience to any social, family or moral norms are some of the features of both Chiras.

The metaphorical appellation Neranţula (gr. *'little bitter orange*"), given by Marco and taken over by the Greek Epaminonda and also the nickname obtained through antonomasia, Sacagiţa - as orphan who strayed into one of the slums from Brăila was carrying water all day supplying it for the houses from the neighborhood - do not seem to hinder the little girl who is unwilling to unveil her true identity to anyone.

The three children fly the kite , run together, throw stones, lie on the grass in the Greek neighborhood, frantically singing and dancing on the lyrics: "On the seashore, on gravel / Neranţula fundoti" and the girl shares a brotherly innocent kiss, araising jealousy between them. Five years later, when they find her in a brothel in Constantinople, Marco and Epaminonda suffer again. Epaminonda, cannot recover from grief and existential emptiness that overwhelms him, and one evening, while Neranţula is singing the same refrain "Neranţula fundoti!" in an outburst of madness, he stabs her. Although she survives, a few years later, in front of the terrified Marco, Neranţula who meanwhile had become Anicuţa, will perish in the waters of the Bosfor drawn down by Epaminonda, who "grabbed her waist and disappeared with her in the black waters".

The tendency to mystify the image of women, thus the idea of femininity, is the result of the perception of the women as an alterity. Pointing out that the man projects in the woman all his anxieties, dreams and fantasies, trying to find himself, as a projection in the other person: "Appearing as the Other, the woman appears in the same time as a plenitude being in opposition to this existence whose nothingness the man feels inside him; The Other, being stated as an object in the subject's eyes, it is stated that in – itself,as a conclusion, is a human being. The woman positively embodies the absence that any creature carries in his soul and, trying to retrieve it through her, the man hopes to fulfill himself".

An entire mythology is shown in this point of view: the androgynous perfection, the nostalgia of searching one's soul - mate, the biblical idea of male – female communion, which are visible in the entire creation of Istrati.

Bibliography:

Bălan Mihailovici, Aurelia, *Dicţionar onomastic creştin. Repere etimologice şi martirologice*, Bucureşti, Editura Minerva, 2003.

De Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, ediţia a III-a, vol. II, traducere de Diana Crupenschi, Bucureşti, Editura Univers, 2006.

Evdokimov, Paul, *Femeia şi mîntuirea lumii*, traducere de Gabriela Moldoveanu, Bucureşti, Asociaţia filantropică medicală creştină CHRISTIANA, 1995.

Ionescu, Christian, *Dicţionar de onomastică*, Editura Elion, s.l., 2001.

Istrati, Panait, *Opere alese*, vol.1 *Povestirile lui Adrian Zograffi*. *Chira Chiralina*, selecţie şi note de Al. Oprea, traducere de Eugen Barbu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Istrati, Panait, *Opere alese*, vol.6 *Neranţula. Familia Perlmutter. Ciulinii Bărăganului*, Ediţie, prefaţă, traducere şi bibliografie de Alexandru Talex, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Mustaţă, Ioana, *Dialogul cu eternul feminin*, Bucureşti, Editura Roza Vînturilor, 1993.

Pintea, Gabriela-Maria, *Panait Istrati*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975.

Song Sou, Kim, *Universul operei lui Panait Istrati*, traducere de dr. Eduard Claudiu Brăileanu, Brăila, Editura Proilavia, 2010.

Paz, Octavio, *Dubla flacără. Dragoste şi erotism*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Bucureşti, Humanitas, 2003.

Tomescu, Domniţa, *Numele de persoană la români. Perspectivă istorică*, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan", Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

THE PARADOX OF THE COMIC IN EUGEN IONESCU AND ÖRKÉNY ISTVÁN'S DRAMAS

Deák Julia, PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In Eugen Ionescu's theater, comic and tragic are two sides of the "same absurd". Both in terms of semantics and axiology, between the two there is no antinomy but interference, contiguity and overlap. However, these two elements will not melt into one another; they coexist and repel each other. What seems to be a paradox is actually a commonplace. Located beyond the landmarks, a priori, the comic becomes a source of tragic. Simultaneously, the tragic finds its double in comedy in farce and parody. In Ionescu's works co-exist dual entities which interfere and there can be spotted a series of dual symbols from the diurnal regime of images, marked by the postural dominance - symbols derived from the model provided by Gilbert Durand in his work The Anthropological Structures of the Imaginary (E.g. evanescence vs. weight, t contingent vs. metaphysical, comic vs. tragic.) In what concerns Örkényi István, although less known as he didn't wrote in an international language, his works had an echo throughout Europe and the United States also, his parts being reviewed in periodicals such as The Washington Post or The New York Times and played on the great stages of the world. The worldwide recognition had been attained with the staging of the The Toth Family – play which gained Le grand prix d' humor noir in Paris,1970."Drowning" comic into tragic and vice versa, coincidentia oppositorum, dialectical antagonists, visionary vs. mimesis, ostranenie ("estrangement") and the "dance macabre" of the absurd with the conscience that won't identify with the mechanism -are just some of the common points of the two authors. Bringing Örkény's play into discussion is designed to restore a mirror version of a gesture – (adapted to the context) Eugen Ionescu did when sketching in his work Notes and counter notes the Portrait of Caragiale. In the work mentioned above, Eugen Ionescu stated that unfortunately Caragiale didn't write in a language of international circulation therefore " he is probably the greatest of unknown dramatic authors."

Keywords: absurd, tragicomic, paradox, „estrangement", body language

În teatrul lui Eugen Ionescu, comicul şi tragicul constituie două feţe ale „aceluiaşi absurd". Atât din punct de vedere semantic cât şi axiologic, între cele două categorii nu exista un raport antinomic ci unul de contiguitate ce tinde spre interferenţă, suprapunere dar nu confundare, întrucât: „ mi-am intitulat comediile anti-piese, drame comice, iar dramele mele pseudo-drame sau farse tragice, căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. (…) Totuşi, „aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanenţă unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziţii , un echilibru dinamic, o tensiune.[1]"

Astfel, ceea ce pare un paradox este de fapt un loc comun: „Eu n-am putut niciodată să înţeleg diferenţa care se face între comic şi tragic. Comicul, fiind intuiţia absurdului, îmi pare

[1] Eugène Ionesco: *Note şi contranote*, 1992, p.55

mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieşire… Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranţă"[2].

Sustrăgându-se încercărilor de conceptualizare sau ierarhizare, situat dincolo de repere, apriori, comicul devine sursă a tragicului. Concomitent, tragicul îşi găseşte dublul în comedie, în farsă: „Tragedia nu vine din zona de unde ne-am aştepta, (…) ci din extremitatea opusă fiindcă îşi găseşte noua sursă în comic, în sfera cea mai de jos a comicului, cea mai opusă solemnităţii tragice, farsa şi parodia"[3]

În piesele sale co-există o *dualitate* a entităţilor ce interferează, putând fi reperate o serie de simboluri schizomorfe din regimul diurn al imaginilor, marcate de dominanta posturală – simboluri ce pot fi deduse din modelul oferit de Gilbert Durand în lucrarea sa *Structurile antropologice ale imaginarului* (ex: evanescenţă vs. greutate; metafizic vs. contingent; comic vs. tragic).

Dualitatea caracterizează opera lui Eugen Ionescu încă de la debut, volumul apărut în 1931 fiind structurat pe două părţi: *Elegii pentru fiinţe mici*, cărora le opune contrapunctic *Elegii groteşti* – constituindu-se „o compoziţie ironică, în sensul că fiecare element se reflectă în celălalt"[4]. Aceeaşi structură o dobândeşte deopotrivă publicistica sa în *Note şi contranote*.

Dincolo de dualitate, intuim imaginea circulară a tragicomicului ce îşi revendică arhetipul în Ouroboros (dualitatea complementară). După cum observa Martin Esslin în *Le théâtre de l' absurde*, însăşi structura pieselor din noul teatru este circulară, iterativă. Imaginile şi cuvintele reluate obsesiv în stilul sporovăielii caragialiene relevă vidul, „prezenţa golului", a absenţei, întrucât *limbajul* golit de semnificaţie trădează non-comunicarea: „Cel mai adeseori personajele mele spun lucruri foarte plate pentru că banalitatea este simptomul non-comunicării. În spatele clişeelor, omul se ascunde."[5] „Avalanşa verbului" generează la Eugen Ionescu deconstrucţia clişeelor de gândire şi limbaj, parodie, ironie, ludic şi comic.

Alături de *limbaj*, celălalt „agent" al tragi-comicului îl reprezintă *corporalitatea*. Personajul „fără însuşiri", „posesor" al unui nume irelevant: „Jean" sau „Béranger" trăieşte mecanic, vorbeşte mecanic, gesturile şi mimica sa denotă reificare. Potrivit lui Henri Bergson „rigidizarea corpului viu devenit ca o maşină."[6] constituie una dintre sursele generatoare de comic.

Personajele reificate, frizând grotescul, relevă marile „obsesii/ angoase"[7] (teme) ale scriitorului. Cu toate acestea, grotescul nu deformează niciodată personajele până la a nu mai putea fi recunoscute în umanitatea lor.

Angoasa primordială a dramaturgului şi a personajelor sale este *moartea.*

„Am fost întotdeauna obsedat de moarte. De la vârsta de patru ani, de când am ştiut că voi muri, neliniştea nu m-a mai părăsit. E ca şi cum aş fi înţeles dintr-odată că nu era nimic de făcut de scăpat de ea şi că nu mai era nimic de făcut în viaţă. Pe de altă parte, am avut mereu impresia unei imposibilităţi de a comunica, a unei izolări, a unei încercuiri; eu scriu ca să lupt împotriva acestei încercuiri; scriu şi pentru a-mi striga teama mea de moarte, umilirea mea prin faptul de a muri. Nu e absurd să trăieşti ca să mori, aşa este… " [8]

Din viziunea deriziunii vieţii şi a iminenţei morţii derivă şi celelalte „obsesii": izolarea, claustrarea, singurătatea, falsitatea, vacuitatea, nesiguranţa, banalul.

---

[2] Ibidem
[3] Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, p.245
[4] Alexandra Hamdan, *Ionescu, înainte de Ionesco*, p. 68
[5] Eugène Ionesco: *Note şi contranote*, 1992, p.233
[6] Henri Bergson, *Râsul, Eseu despre semnificatia comicului*, p.38
[7] Eugène Ionesco: *Note şi contranote*, 1992, p.146
[8] Ibidem, p. 233

Eugen Ionescu opune automatismului, morţii şi banalului –*insolitarea* şi *comicul*. Prin intermediul insolitării, procedeu teoretizat şi introdus de formalistul rus Viktor Sklovski, universul cotidian, tern şi anodin dobândeşte noi valenţe.

„Daca examinam legile generale ale percepţiei observăm că acţiunile, odată devenite obişnuite, se transforma in automatisme. Astfel, toate deprinderile noastre se refugiază in sfera inconştientului si automatismului; (…)Automatizarea înghite lucrurile, hainele, nevasta si teama de război. Pentru a reda senzaţia vieţii, pentru a simţi lucrurile, pentru a face ca piatra sa fie piatra, există ceea ce se numeşte artă. Scopul artei este de a produce o senzaţie a lucrului, senzaţia care trebuie sa fie o vedere, şi nu doar o recunoaştere".

Comicul înseamnă luciditate, înseamnă a privi absurdul în ochi, a-l înfrunta. *Comicul* lui Eugen Ionescu este *revolta* lui Camus:

„Umorul înseamnă libertate (…) Umorul te face să devii conştient, cu o luciditate liberă, de condiţia tragică sau derizorie a omului; Stilul iraţional (…) poate dezvălui, mult mai bine decât raţionalismul formal sau dialectica automată, contradicţiile aberante, stupiditatea, absurditatea. Fantezia este revelatoare. Cât priveşte umorul, el nu e doar singura viziune critică valabilă, nu e numai spiritul critic însuşi, ci –contrar evaziunii, fugii care rezultă din spiritul de sistem ce ne târăşte, sub numele de realism, într-un vis îngheţat, în afara oricărei realităţi –umorul este unica posibilitate pe care o avem de a ne detaşa –însă numai după ce am depăşit-o, asimilat-o, cunoscut-o –de condiţia noastră umană comico-tragică, de răul existenţei. A deveni conştient de ceea ce este atroce şi a râde de el, înseamnă să devii stăpânul a ceea ce e atroce."[9]

„Ars poetica" statuată de Sklovski opune actul vizionar celui mimetic, formula regăsindu-se atât la Eugen Ionescu, cât şi la scriitorul maghiar Örkény István. *Insolitarea* şi umorul constituie dealtfel punctul culminant al „întâlnirii" operelor celor doi scriitori.

Născut în 1912 la Budapesta, eseistul, dramaturgul, scriitorul Örkény István marchează în literatura maghiară efectul în oglindă al celui produs de Eugen Ionescu în literatura română şi cea universală. Deşi ecoul operelor sale s-a propagat în întreaga Europă şi în Statele Unite, piesele sale fiind recenzate inclusiv în periodice precum Washington Post[10] sau The New York Times[11] şi jucate pe marile scene ale lumii, faptul că n-a scris într-o limbă de circulaţie internaţională a constituit un impediment în cunoaşterea şi recunoaşterea mai profundă a talentului său.

Succesul mondial îl cunoaşte odată cu punerea în scenă a piesei *Familia Tót,* dramatizarea romanului *Jocul de-a pisica* sau publicarea seriei de *Nuvele-minut* – toate traduse în aproximativ douăzeci de limbi, printre care şi limba română. Ediţiile în limba română au apărut la Editura Univers, în 1976, respectiv 1982.

În prefaţa versiunii româneşti a *Nuvelelor-minut* semnată de Alexandru Balaci, acesta vorbeşte despre paradox şi „umorul tragic care-i caracterizează întreaga operă"[12] precum şi despre faptul că „*Nuvelele minut* se revendică primordial de la concentrarea ideilor în nuclee vibrante şi nu de la descriere"[13].

Pseudo-nuvelele sale sunt scrieri scurte, concise, metafore stranii, paradoxuri sublime de o sensibilitate tulburătoare care „incită" la experienţe revelatoare, deşi toposul acestora este cel mai adesea unul comun, dezolant sau anost, banal.

[9] Ibidem, p. 157-158
[10] Washington Post, January 23, 1976: "The Tot Family is theatre-of-the absurd of the grotesque Hungarian style. Its American bow at the Kreeger reveals a play of scampering, bitter wit (…)"
[11] New York/ May 1, 1978: "Catsplay is the best new play of the season: full of aching laughter and mocking heartbreak, both equally exhilarating"…Catsplay: charm, depth…
[12] Alexandru Balaci, Cuvânt înainte, în Örkény István, *Nuvele-minut; Expoziţia de trandafiri*, 1982, p.5
[13] Ibidem, p.6

Cea mai cunoscută dramă a sa, *Familia Tót*, depăşeşte realismul şi grotescul, sondând limita dintre raţional şi iraţional, fapt prefigurat prin Ouroboros-ul simbolic din motto-ul piesei: „Dacă un şarpe (ceea ce constituie o raritate) se autodevoră, ce rămâne în urma lui: un gol de un şarpe? Şi există oare putere care să-l constrângă pe om să-şi devoreze până la ultima fărâmă firea sa de om? Există? Nu există?, Există?...[14]

Prezenţa autorului în text şi prefigurarea voită a destinului unor personaje prin intermediul a ceea ce Derrit Cohn numea în studiul său *Transparent minds –narrative modes for presenting consciousness în fiction –**psycho narration***, situaţie în care autorul/naratorul „narează" conştiinţa personajelor sale: „La Mariska schimbarea a avut loc încetişor, treptat, la Ágika, dimpotrivă, cu viteza aceea imposibil de urmărit cu ochiul liber cu care trăsnetul îşi alege victima (…)[15], –**quoted monologue,** procedeu prin care naratorul citează din conştiinţa personajului : „Tót, constatase: „Mă tem că nu se va sfârşi cu bine, dragă Mariska", el îşi prefigura cu o cutremurătoare clarviziune propriul destin" sau **narrated monologue,** stilul indirect liber –converg toate către o depăşire a modernismului.

Segmentarismul, discontinuitatea, intertextul, colajul de genuri şi specii literare, dramatizarea (o particularitate a dramelor lui Örkény István este aceea că s-au născut din nuclee epice, dramatizate ulterior), finalul deschis, figurile retorice, relativizarea, inserţia şi amalgamul de referinţe istorice, politice şi psihologice prefigurează postmodernismul.

„Înecarea" tragicului în comic şi a comicului în tragic, coincidentia oppositorum, dialectica antagoniştilor, vizionarism vs. mimesis, procedeul de insolitare şi „dansul macabru" al absurdului cu conştiinţa ce nu se identifică cu mecanismul –sunt numai câteva dintre punctele comune celor doi autori.

Alte zone de interferenţă sunt: obsesia morţii şi reflexia acesteia în gândire, limbaj şi trup, (reprezentarea schemei duale: viaţă vs. moarte, linişte vs. forfota telurică, neschimbare, definitiv vs. dezvoltare, variaţie) ludicul, imprevizibilul, grotescul, parodia şi ironia, deconstrucţia prin denunţarea stereotipilor, a conformismului şi a clişeelor.

Ambii scriitori au manifestat o atracţie deosebită pentru senzorial şi surprinderea contorsionărilor sufleteşti şi corporale ale unor personaje comune dar concomitent abisale, anxioase, panicate, indecise, care au revelaţia absurdului.

În aceeaşi ordine de idei, cei doi scriitori au desfăşurat o amplă şi prolifică activitate literară ce nu se rezumă la drame, ci înglobează proză şi versuri, eseuri critice, publicistică.

În ceea ce priveşte diferenţele, cea mai pregnantă este modul de construcţie a limbajului. Dacă la Eugen Ionescu există o „avalanşă a verbului" ca principiu revelator al absurdului, la Örkény István se conturează laconismul expresiei şi dialogul cu cititorul. Cel din urmă devine parte integrantă a diegezei, participând activ la dialog, acceptând provocarea lansată de autor în desluşirea conotaţiilor textului.

Fără a fi un demers exhaustiv, lucrarea îşi propune să reliefeze mecanismul şi rolul comicului în opera lui Eugen Ionescu, de numele căruia se leagă metonimic însuşi teatrul absurd şi –Örkényi István –un autor cu mai puţină notorietate, raportat la scriitorul român dar care s-a bucurat de o oarecare recunoaştere mondială, în pofida faptului că a scris în limba maghiară, o limbă fără circulaţie internaţională. Demersul meu de aducere în discuţie a operei lui Örkényi vizează reluarea în oglindă a unui gest – desigur, adaptat la context –a lui Eugen Ionescu, care în *Note şi contranote* publică *Portretul lui Caragiale,* despre care afirmă că scriind „(…) din păcate, într-o limbă fără circulaţie mondială, este, probabil, cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi."[16]

[14] Motto-ul dramei Familia Tót, versiunea în lb. română, în *Gloria/Jocul de-a pisica/ Familia Tót*, 1976, p.212
[15] Ibidem, p. 285
[16] Eugène Ionesco: *Note şi contranote*, 1992, p. 153

În 1970, Örkény István obţinea la Paris *Le grand prix d' humour noir* cu piesa de teatru *Familia Tót*. Eugen Ionescu afirma în studiul invocat anterior, că: „O singură demistificare rămâne adevărată: cea care e produsă de *umor, mai ales dacă e negru*; logica se dezvăluie în ilogismul absurdului de care ai devenit conştient; râsul e singurul care nu respectă nici un tabu, care nu îngăduie construirea unor noi tabuuri, antitabuuri; comicul este singurul în măsură să ne dea puterea de a suporta tragedia existenţei"[17] – un motiv în plus, pentru a descoperi „universaliile" şi diferenţele ce transpar din mecanismului aparent paradoxal al comicului celor doi scriitori şi raportul acestuia cu absurdul.

Bibliografie:

BALACI, Alexandru, Cuvânt înainte, în Örkény István, *Nuvele-minut;Expoziţia de trandafiri*,1982

BERGSON, Henry: *Râsul. Eseu despre semnificaţia comicului*. Edit. Universal Dalsi, Bucureşti 1997

DOMENACH, Jean-Marie, *Întoarcerea absurdului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995

DURAND, Gilbert: *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti,1977

ESSLIN, Martin: *Le théâtre de l' absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963

HAMDAN, Alexandra: *Ionescu, înainte de Ionesco*, Editura Saeculum I.O, Bucureşti,1998

IONESCU, Eugen: *Elegii pentru fiinţe mici*, Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1990

IONESCU, Eugen: *Teatru I*, Editura Minerva, Bucureşti 1970

IONESCU, Eugen: *Teatru II*, Editura Minerva, Bucureşti 1970

IONESCU, Eugen: *Note şi contranote*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

ÖRKÉNY, István: *Gloria/ Jocul de-a pisica/ Familia Tót*, Editura Univers, Bucureşti,1976

ÖRKÉNY, István: *Nuvele-minut/ Expoziţia de trandafiri*, Editura Univers, Bucureşti,1982

ÖRKÉNY, István: *Drámák I-III*., Palatinus, Budapest, 2001

[17] Ibidem, p. 158

INDIA & MIRCEA ELIADE – WANDERING THROUGH THE LABYRINTH

Mihaela-Alina Chiribău-Albu, PhD, Independent Researcher

Abstract: The study analyses already known facts about Mircea Eliade's destiny from a fresh perspective, demonstrating that his Indian itinerary was a labyrinth. India was for Mircea Eliade not only a geographical labyrinth, but a labyrinth within the writer himself, with profound consequences on his future destiny. India is and will remain in the destiny of Eliade the man, the scientist and the writer a ***templum-tempus*** *of profound inner experiences: his love for Maitreyi, visiting ashrams and dwelling for more than half a year in one of them, his introduction to yoga and Tantra, and, above all, his belief in pursuing his own destiny regardless of the consequences.*

Keywords: destiny, experience, India, labyrinth, Mircea Eliade

Itinerarul indian al lui Mircea Eliade este analizat în diferite volume, studii și articole, avându-se ca punct de plecare lucrările gândite sau publicate de el în timpul anilor petrecuți la Calcutta și după întoarcerea la București, de la articole până la textele ficționale: volumul *India* (1934), o colecție de articole ce descriu locuri, peisaje din itinerarul geografic, teza de doctorat *Yoga. Essai sur le origines de la mistique indienne* (1936), romanele *Isabel și apele diavolului* (1930), *Lumina ce se stinge* (1934), *Maitreyi* (1933), *Șantier – roman indirect* (1935) − ficționalizarea unor pasaje din jurnalul indian, *Soliloquii* (1932), volum de filozofie personală, derivat din caietele de însemnări indiene. La acestea se adaugă convorbirile radio și scrisorile.

În toamna anului 1929, Mircea Eliade pleacă în India pentru a studia sub îndrumarea profesorului Surendranath Dasgupta, de la Universitatea din Calcutta, filosofia indiană. Itinerarul indian dezvăluie însă mult mai mult decât studiu academic; este o perioadă de puternice conflicte interioare, de căutări, nehotărâre, iluzii și deziluzii, amăgiri și dezamăgiri. India se dezvăluie drept un itinerar plin de încercări labirintice diverse, care îl formează profesional, personal, spiritual: „A fost o perioadă de trei ani de «aventuri», de căutare spirituală și de descoperire, de activitate îndreptată spre un scop și de experimentare cutezătoare”[1].

Intrarea în labirint se produce, întâi, pe un palier cultural și spiritual pe care pășește chiar din anii liceului, când descoperă treptat orientalismul, alchimia, istoria religiilor. În timpul studiilor universitare, se detașează de ceilalți pentru că era singurul preocupat și pasionat concomitent de Orient și istoria religiilor: *„Vechiul Orient ca și Orientul modern. Gandhi precum și Tagore sau Ramakrishna* [...]*”*[2]. Începe să investească timp și bani în studiul limbilor ebraică și persană (cumpără cărți de gramatică, de exerciții). Nu este doar simpla dorință de a descoperi noi orizonturi culturale, ci căutarea în diversitate și dincolo de ea, a omului esențial, „exemplar”, „paradigmatic”. Intuiește existența unor surse profunde, a unor rădăcini care coboară în preistorie, precum și marea importanță a acestor izvoare uitate,

[1]Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. I, București, Criterion Publishing, 2004, p. 327.
[2]Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Traducere din franceză de Doina Cornea. București, Editura Humanitas, 2007, p. 26.

pentru a înțelege omul și destinul/menirea lui în univers: *„Eram student la filozofie și, studiind filozofii, marii filozofi, simțeam că lipsește ceva. Simțeam că nu putem înțelege destinul omului și modul specific de a fi al omului în univers fără să cunoaștem fazele arhaice ale experienței religioase”*[3].

Primul pas spre India îl face, deci, din nevoia de a înțelege esențialul pe care simte că nu îl va găsi doar în propria tradiție, ci coborând *„*[...] *în profunzime. Vechiul Testament, întâi, apoi Mesopotamia, Egiptul, lumea mediteraneeană, India”*. O dublă nevoie, după cum afirmă ulterior: *„Ca să **mă** înțeleg, ca să înțeleg...”*[4]. De aceea, în ultimul an universitar, începe să studieze curentele ermetiste și „oculte” (Kabbla, alchimia), în filozofia Renașterii italiene, subiectul tezei de licență. Peste ani, când a motivat decizia de a pleca în India, Mircea Eliade a invocat aspirația spre libertate și universalitate care îl condusese anterior și către Renașterea italiană. Setea de universal îl îndeamnă să caute în India un nou umanism, mai larg, mai temerar, să descopere modelul unui om universal. Italia constituie așadar „poarta” spre India, pentru că, aflat acolo pentru a aduna informații și a redacta teza de licență, își completa în același timp informația despre India, și în special despre filozofia indiană, lucrând la Biblioteca Seminarului de Indianistică din Roma, după cum va mărturi în *Memorii*. Aici i se decide destinul, când descoperă, în *Prefața* volumului *A History of Indian Philosophy*, mulțumirile autorului Surendranath Dasgupta, cel mai ilustru istoric al filozofiei indiene, adresate maharajahului Manindra Chandra Nandy de Kassimbazar, cu al cărui ajutor financiar fusese posibilă publicarea lucrării.

Intuiția îi spune că trebuie să trimită două scrisori: una adresată profesorului Dasgupta, iar cealaltă, maharajahului, explicând situația sa și faptul că își dorește să studieze filozofia indiană sub îndrumarea directă a unui specialist, la o universitate din India[5]. Răspunsul afirmativ (Dasgupta îl acceptă ca student, iar maharajahul îi oferă o bursă pentru cinci ani), primit la București trei luni mai târziu îi deschide, fizic, drumul spre labirintul indian, spre care va pleca cu speranța că, rupându-se de R., de *Cuvântul* și de generația al cărei „șef” era, de operele împlinite sau în gestație, de familie, va înfrunta *„*[...] ***la timp** taina care mă aștepta undeva în India, taina aceea de care nu știam nimic altceva decât că se afla acolo ca s-o descifrez eu, și că, descifrând-o, îmi voi revela totodată **misterul propriei mele existențe**, voi descoperi, în cele din urmă, **cine sunt și de ce sunt așa cum îmi place să fiu**, de ce mi s-au întâmplat toate câte mi se întâmplaseră, de ce m-au pasionat pe rând substanțele, plantele, insectele, literaturile, filozofiile, religiile, cum am ajuns de la jocul de oină pe maidanul Primăriei la problemele care mă munceau acum* (s. n. − M. C.-A.)*”*[6].

O Indie-minotaur, cunoscută treptat, niciodată „învinsă” definitiv, care fascinează și atrage, deopotrivă, prin tainele ei, dar mai ales prin potențialitatea de a conduce la descifrarea tainelor universale și a sinelui. *„Aici, îmi spuneam, cel puțin **deocamdată**, nu mai am nimic de făcut”,* pentru că trebuie să descifreze taina Indiei care este de fapt taina însăși a propriei existențe. Intuiția îi spune că India reprezintă un itinerar inițiatic profund, pe care, urmându-l, va descoperi cine este realmente: *„India mă fascinase, mă atrăgea ca o taină în care parcă mi-aș fi presimțit destinul. Trebuia în orice chip să mă rup de toți și toate și să ajung acolo”*[7].

Pătrunderea în labirintul spiritual indian este anunțată de publicarea în *Itinerariu spiritual* a unui text labirintic, derutant, un amestec de asceză, exaltare metafizică și sexualitate care rezumă *„furia de a nu putea fi **tot** și **în același timp**”*. Este vorba de *Apologia virilității*, care proclama virilitatea drept un mod de a fi în lume, un instrument de cunoaștere și deci de stăpânire a lumii. Semnificativ este faptul că, ajuns în India, descoperă că virilitatea,

[3] *Ibidem*, pp. 27 – 28.
[4] *Ibidem*, p. 28.
[5] *Idem*, *Memorii*, vol. I. Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca. București, Editura Humanitas, 1991, p. 159 și *Idem*, *op. cit.*, pp. 32 − 33.
[6] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 168.
[7] *Ibidem*, p. 167.

în accepțiunea pe care el o dăduse termenului, are un sinonim în cultura indiană: ***vajna*** = conștiința pură[8]. Intrarea în labirint este motivată, peste ani, și din punct de vedere istoric, ca un avânt pentru experiență și cunoaștere universală: *„Eram prima generatie românească necondiționată în prealabil de un obiectiv istoric greu de realizat. Ca să nu sombrăm în provincialism cultural sau sterilitate spirituală, trebuia să cunoaștem ce se întâmplă, pretutindeni în lume, în zilele noastre”*[9].

13 decembrie 1928 – Mircea Eliade pătrunde efectiv în India, ce se dovește, de la bun început, un autentic labirint, anticipând anii ce vor urma: *„*[...] *galerii largi, lungi, pustii. Am rătăcit atât cât mi-a îngăduit brahmanul”*[10]. Intrarea propriu-zisă în India pare, așa cum este descrisă în *Memorii* și articolele de călătorie, o intrare fabuloasă, de basm și paradis. De-a lungul celor trei ani, „va rătăci” de-a lungul țării, încercând să cunoască prin experiențe autentice oamenii, cultura, spiritualitatea indiană. Ceylon, Madura, Madras, Calcutta, Kurseong, Lebong, Ghum, Darjeeling, Sikkim, Santiniketan, Kalighat, Benares, Allahabad, Angra, Jaipur, Ambar, Ajmer, Udaipur, Birkaneer, Delhi, Hardwar, Rishikesh, Kapurthala, Amritsar, Peshawar reprezintă locuri reale dintr-un labirint geografic pe care scriitorul îl străbate în câteva călătorii[11]. Aventurile și experiențele pe care le are conferă fiecărui itinerar labirintic valoare formatoare, inițiatică din diferite perspective. Participând la festivaluri, vizitând temple și orașe sfinte, intrând în contact direct cu viața reală, cu oameni, cu tradiții, cu prejudecăți, Mircea Eliade a învățat „lecțiile” Indiei, solidarizându-se cu cultura în care voia să se inițieze: *„Nu mă interesa numai latura erudită, filozofică, yoga și sanscrita, ci și cultura indiană vie”*[12].

Vizitele la Santiniketan (Sălașul păcii), unde îl întâlnește pe Tagore[13], iau forma unor „experiențe ale fericirii”, cum va mărturisi în *Șantier*, prin care se descoperă fericit, bun, respirând binele și dragostea[14]. Această experiență iese din sfera obișnuitului și se circumscrie **extraordinarului**[15] care naște treptat un itinerar labirintic interior: *„Ceea ce e mai dureros, mai extraordinar, este simultaneitatea sentimentelor pe care le descopăr în mine. În aceeași zi sunt un gânditor calm, sever cu lucrurile și cu mine însumi, dar sunt și un june nevertebrat, care își întrerupe o lectură pentru o plimbare cu o fată în grădină”*[16]. După ce părăsește acest „sălaș al păcii” se simte înstrăinat de sine însuși, aproape nerecunoscându-se, pentru că rătăcește sufletește între stări diferite: de la *„calm neobișnuit”*, *„fericire”*, *„bucurie”*, *„liniște”*, *„curenți vitali, regeneratori”*, *„stăpânire extraordinară”*, *„niciun dezgust, nicio îndoială”*[17] trece la constatarea că există în ființa sa *„o pastă inferioară, balcanică, nevirilă* [...]. *Sunt făcut din mai multe substanțe, din mai multe toxine. Iubesc vulgaritatea”*[18].

Din aceste ezitări, frământări se naște firesc întrebarea: *„Ce e de făcut?”*. O întrebare retorică din *Șantier*, rezumând în ea meandrele labirintice, zbuciumul său, părând uneori a se

[8] *Ibidem*, pp. 147−148.
[9] *Ibidem*, p. 145.
[10] *Idem, Erotica mistică în Bengal – studii de indianistică – (1929 – 1931)*. Cuvânt înainte de Mircea Vulcănescu. Ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, București, Editura Jurnalul Literar, 1994, p. 158.
Despre locurile vizitate sau nu în India, despre „mitul” himalayan și nivelul de „inițiere” la care ajunge Mircea Eliade în timpul celor câteva luni petrecute în preajma lui Swami Shivananda, v. Liviu Bordaș, „The Secret of Dr. Eliade”, în *The International Eliade*, Editor Bryan Rennie, New York, State University of New York Press, 2007, pp. 101 – 130.
[11] În studiul *Pe urmele lui Mircea Eliade. Reconstituirea Palimpsestului indian*, Sabina Fînaru reconstituie itinerarul spațial străbătut de Mircea Eliade dintr-o dublă perspectivă: a trecutului, așa cum apare în relatările scriitorului, și a prezentului. Cercetătoarea merge pe urmele lui Mircea Eliade, evidențiind transformările pe care timpul le-a adus acestui itinerar. De asemenea, sunt relatate întâlnirile cu nora și fiica lui Maitreyi, vizita la pensiunea doamnei Perris, palatul maharajahului, casa lui S. Dasgupta, biblioteca în care Mircea Eliade a studiat.
[12] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet, ed. cit.*, p. 41.
[13] Rabindranath Tagore, numele europenizat al lui Rabindranâth Thâku (1861 − 1941), a fost un scriitor și filosof indian din provincia Bengal, supranumit *Sufletul Bengalului* și *Profetul Indiei moderne*, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în anul 1913.
http://ro.wikipedia.org/wiki/Rabindranath_Tagore, accesat 20 noiembrie 2014, ora 14.30.
[14] Mircea Eliade, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 305.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*, p. 314.
[17] *Ibidem*, p. 312.
[18] *Ibidem*, p. 314.

suprapune concepției indice post-vedice, conform căreia „[...] *orice experiență e dureroasă prin însăși natura ei dinamică și pasageră. Așadar, existența în toate înțelesurile și limitele ei e o vale a plângerii, pentru că experiențele neplăcute întrec cu mult pe cele plăcute, iar rarele ceasuri de plăcere sunt dureroase pentru că nu sunt eterne, ci urmate de alte stări mentale, iar încetarea unei plăceri e o durere; plăcerea e așadar o durere potențială*”[19].

Itinerarul cultural poate fi, de asemenea, catalogat drept labirintic, pentru că stă sub semnul incoerenței, al fragmentarului. Tânărul învățăcel trece cu nonșalanță de la studiul asiduu al limbii sanscrite, la paginile de literatură (care se vor concretiza în două romane finalizate – *Isabel și apele diavolului* și *Lumina ce se stinge*), de la pasiunea descifrării unui simbol tantric la scrierea *Jurnalului*. Aceste salturi de la un domeniu la altul provoacă deprimare și nasc invidie: *„De ce pasiunea aceasta incandescentă pentru un lucru care îmi apare întotdeauna, după un răgaz mai mult sau mai puțin lung, inutil, caraghios, străin? De ce nu mă pot fixa, să ajung și eu într-o zi un orientalist ca Tucci, ca Bogdanof? Cât de mult nu invidiez eu câteodată creierele acestea monovalente, care nu sunt tentate decât de un singur lucru, dar care ajung cu timpul să-l cunoască, să-l stăpânească, să-l asimileze total...”*[20]. Finalmente, labirintul limbii sanscrite se dovedește unul ușor de străbătut pentru un tânăr cu o putere de muncă extraordinară, cu o voință pe măsură, ascultând orbește sfaturile lui Dasgupta: *„Asta a durat vreo trei-patru luni, până ce am simțit că încep să mă orientez în ceea ce mi se părea pe atunci labirintul gramaticii sanscrite”*[21].

Labirintul interior se dovedește însă itinerarul care îi provoacă cele mai puternice zvârcoliri, urcușuri și coborâșuri, ezitări, întrebări etc. Ajunge a trăi obsedat de propriul dualism: „[...] *dualismul meu, acest binom ipotetic care se desface și reface când la stânga, când la dreapta soluțiilor mele. Câteodată, asist la o adevărată simultaneitate dramatică: orice gândesc, mi se pare că ar fi tot atât de just contrariul”*[22]. Zbaterea interioară este legată de cele mai diferite probleme existențiale. Timpul și curgerea lui dureroasă sau ieșirea din mediocritate, de exemplu, îi provoacă adevărate crize sufletești, îl obsedează până la neurastenie. Salvarea, firul Ariadnei, este întrezărită la modul retoric, în punctele eterne, absolute, stabile. Altfel, impresia este de cutremurare în fața trecerii inexorabile ori de nebunie: *„Când capăt conștiința timpului* [...] *– mă cutremur. Mi se pare că ori înnebunesc – ori trebuie să fac, urgent, o* ***faptă*** *mare”*[23]. Treptat, această „faptă” se va dovedi a fi dorința lui de a se integra Indiei, până la contopirea totală cu istoria, cultura, felul de a fi și de a trăi al indianului.

Tulburarea și disperarea provocate de lipsa banilor (care întârzie să sosească, atât din țară, cât și din partea maharajahului) ori de lipsa scrisorilor, în anumite perioade, îi sugerează, ca soluție pentru regăsirea echilibrului și a liniștii sufletești, viața de mănăstire, rugăciunea, umilința, traiul simplu etc.[24]. Conștientizează faptul că vârsta lui este un atuu pentru ceea ce și-a propus – cunoașterea sufletului indian. Profesorul Dasgupta consideră că tinerețea îi oferă șansa de a ghici lucruri esențiale, care au scăpat europenilor maturi, sosiți în India după ce se formaseră, împiedicați de erudiție sau de sentimentalism, în încercarea lor de a se apropia de sufletul asiatic. Aceste aprecieri îl împing într-o muncă istovitoare, pentru a-și împlini visul: *„Cât de mult aș vrea să ajung un indianist, să fiu cel mai bun elev al lui D.; și totuși, în același timp, mă întreb dacă nu e zadarnic tot ce fac eu, toată munca mea...”*[25] Cade permanent în disperare, analizându-și cu luciditate modul de a lucra, de a gândi și conștientizându-și defectele ce îl împiedică a atinge scopul propus, mărturisind incapacitatea

[19] *Idem*, *Erotica mistică în Bengal*, *ed. cit.*, p. 166.
[20] *Idem*, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, p. 373.
[21] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 176.
[22] Mircea Eliade, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, p. 373.
[23] *Ibidem*, p. 264.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*, p. 326.

de a renunța: *„Nu, nu, e inutilă toată munca mea, toată voința mea e zadarnică.* [...] *Ca să ajung un bun indianist, ar trebui să renunț la patima mea de hoinăreală, la multilateritate, la gândire* [...]*, la personalitate și la libertate. Prea mult..."*[26] Nu va renunța la multe dintre elementele enumerate, dar va învăța în India lecția renunțării. Labirintul său interior înseamnă zbatere, gol interior, silă (de timpul risipit), incapacitatea de a înțelege pe cei din jur sau de a se face înțeles, un conglomerat de sentimente și stări, creatoare de confuzie și rătăcire, *„scârbă de idei, sentimentul pustiului, al unei inutilități universale"*[27].

Există, pe itinerarele străbătute, întâmplări sau oameni care îi arată **drumul spre centru**. De exemplu, întâlnirea cu profesorul de engleză de la Presidency College, care a dus la *„creșterea sufletului"* lui Mircea Eliade prin speranța pe care a sădit-o în el. Cunoscându-l și ascultându-l, scriitorul a conștientizat că omul poate traversa *„un itinerariu spiritual complet"* atâta timp cât există *„perfecta conformitate între gând și faptă"*[28]. Dar gândurile lui rămân contradictorii, scoțând în evidență o scindare sufletească majoră. De la dorința de a deveni indian trece la dorința de a rezista ispitei Indiei, despre care știe că are puterea de a-l converti spiritual, printr-un ***ceva*** fascinant și demoniac, împotriva căruia simte că trebuie să lupte, să reziste, fiindcă altfel ar putea fi anulat sufletește, divizat sau transformat substanțial. Între fericire și nefericire, încearcă o autoprotejare împotriva Indiei și a aventurii pe care simte că o trăiește: *„Să mă păzesc de toată această magie din jurul meu. De la limba pe care o învăț la filozofia pe care o gândesc și la decorul al cărui ritm mi-l însușesc, totul e strein, profund strein sufletului meu.* [...] *Aventura este o armă cu două tăișuri; de aceea îmi și place atât"*[29]. *Labrysul* (securea cu două tăișuri) trimite direct către labirint și sugerează astfel că Mircea Eliade a parcurs itinerarele labirintice, conștientizându-le semnificația − faptul că ele pot forma și transforma omul substanțial: *„Eu îi zic aventură, dar îndeobște se cheamă viață liberă. Orice viață liberă poate suprima un om, îl poate anula sufletește, dar îl și poate diviniza, transforma substanțial. Mă pot pierde sau mă pot mântui* […] *Să nu uit că mă simt prea bine aici, ca acest confort sufletesc să nu fie magic"*[30].

Itinerarul iubirii îl conduce labirintic de la carne la suflet și de la suflet la carne, de la o iubire care *„a crescut și s-a împlinit așa cum îi era destinul"*, pentru că a fost *„un lung, beatific și totuși terifiant vis de noapte de vară"*[31] alături de Maitreyi, la viețuirea în carnal alături de Ruth sau Jenny. Dorința de umilire, de macerare, de păcat este percepută deopotrivă ca o tendință demoniacă (*„strigătul întunericului din mine"*) sau ca un balsam (*„dulce ca un instinct pur"*)[32]. Minotaurul este el însuși, încercând să se elibereze de tot ceea ce percepe drept amenințare, de imensa sălbăticie cu care se umilește: *„*[...] *procedez ca o adevărată fiară cu mine însumi, cu sufletul meu, cu memoria mea. Eram atât de aproape de combustiunea finală, de extincția definitivă a cărnii mele, a omeniei mele"*[33].

Iubirea se dovedește finalmente un labirint care îl coboară în Infern, într-o suferință cumplită, după cum va mărturisi în *Memorii*, o suferință declanșată odată cu pierderea fetei iubite ce înseamnă, de asemenea, pierderea Indiei: *„Sufeream cumplit. Sufeream cu atât mai mult cu cât înțelesesem că, odată cu Maitreyi, pierdusem India întreagă. Tot ce mi se întâmplase pornise din dorința mea de a mă identifica cu India, de a deveni cu adevărat «indian».* [...] *Această Indie pe care începusem să o cunosc, la care visasem și pe care atâta o iubisem, îmi era definitiv interzisă"*[34]. Infernul sufletesc presupune ură, risipire,

[26] *Ibidem*, p. 267.
[27] *Ibidem*, p. 271.
[28] *Ibidem*, pp. 275 − 277.
[29] *Ibidem*, p. 326.
[30] *Ibidem*.
[31] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 202.
[32] *Idem*, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, p. 363.
[33] *Ibidem*.
[34] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 203.

descompunere, răzbunare împotriva propriului eu, pe care simte că îl poate domina prin extazul păcatului: *„Cu ce poftă îmi bat joc de M., tăvălindu-mă în paturi streine, cu ce ură îmi ajut toate ororile să iasă la lumină, să crească, să mă sufoce. Simt un adevărat extaz al răului, al păcatului. Simt că numai pe acest drum mai pot nădăjdui o experiență finală, ca cea de astă vară. Drumul drept, drumul luminos, mi-a fost închis. Pe alt drum, de mijloc, nu pot merge”*[35].

Alungat din casa familiei Dasgupta, torturat de remuşcări, vlăguit de insomnii, Mircea Eliade experimentează un ***descensus ad inferos*** care echivalează morții și reînvierii, pentru că îl va ajuta să sfâșie pânza țesută de *Mâyâ*, redevenind liber, senin, invulnerabil: *„Verificam* [...] *credința că un exces de suferință stârnește setea de eliberare, că, în fond, cu cât te simți mai «pierdut» cu atât ești mai aproape de «mântuire», adică de eliberare; că situația cu adevărat tragică este cea a «fericitului» și «mulțumitului de sine»”*[36]. Aşadar, scinziunea sufletească şi gândurile contradictorii dovedesc o coborâre în Infern, un Infern care îl pune față în față cu Minotaurul din el, un Minotaur învins în repetate rânduri, dar niciodată răpus definitiv. De ce? Pentru că Mircea Eliade ratează atingerea centrului.

Ce anume poate dobândi valoare de *centrum* în experiența indiană a tânărului Mircea Eliade? Centrul experienței indiene se află, fizic, în Himalaya[37], iar spiritual echivalează cu eliberarea sufletească și integrarea în India eternă. Chiar dacă, fizic, Mircea Eliade se situează în centru, spiritual nu a reușit să îl atingă, nu a ajuns la acea emancipare sufletească prin care sufletul se re-cunoaște: *„*[...] *liberarea se confundă cu emanciparea sufletului, cu acea maieutică spirituală prin care sufletul ia cunoștință de sine”*[38]. De ce ratează? Pentru că nu este capabil de renunțare totală. Chiar dacă, pentru o vreme, se îndepărtează de preocuparea esențială – studiul, nu reușește nici fixarea în spațiul purității absolute, al ascezei[39], al controlului total, nici depășirea dorințelor și eliberarea de durere.

Centralitatea este, în viziune indiană, purificarea simțurilor și a minții, precum și o formă de *coincidentia oppositorum*, pentru că *ātman* este *„jos și sus, înapoi, înainte, la dreapta, la stânga”*, iar *„cel care a depășit dorințele și e eliberat de durere realizează acea glorie a lui **ātman** prin puritatea simțurilor și a minții”*[40]. Revelația sufletului presupune eliberarea de dorință, de păcat, de teamă, de orice presupune experiență mentală sau fizică: *„El e detașat de orice e sacru, după cum e detașat de orice e păcătos; pentru că el e atunci deasupra oricărei dureri”*[41]. Această detașare nu echivalează cu inerția, ci cu transcenderea tututor oscilațiilor psihice și cu atingerea unui echilibru vid de înseși principiile binelui și ale răului.

Atingerea centrului se află, aşadar, sub semnul revelației interioare, al convertirii sufletești care anulează limite, valori, legi, impunând iluminarea conștiinței și integrarea ei în firescul existenței, indiferent de forma pe care o ia acest firesc în diferitele concepții religioase sau filozofice (în India echivalează cu integrarea în ritmul conștiinței universale). Svarga-*ashram* este spațiul în care simte că se poate regăsi, pentru a putea ulterior să experimenteze yoga tantrică prin care spera să reușească să se elibereze − nu prin jertfă, ci prin transfigurarea vieții. Alături de profesorul Dasgupta studiase suficient filozofia indiană pentru a ști *„cât e de greu să te eliberezi de iluzii, să te trezești din vis.* [...] *Mă lăsasem legat*

[35] *Idem*, *India. Biblioteca maharajahului. Şantier*, *ed. cit.*, p. 363.
[36] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 207.
[37] În capitolul „Simbolismul «Centrului»” (pp. 33 − 63), din volumul *Imagini și simboluri*, Mircea Eliade evidențiază valoarea de *centrum* a muntelui.
[38] Mircea Eliade, *Erotica mistică în Bengal*, *ed. cit.*, p. 40.
[39] Impresionează în *Memorii* fragmentul ce descrie atitudinea bătrânei sihastre care ghicește din priviri faptul că Mircea Eliade alesese o altă cale, diferită de asceză: *„Am înțeles că drumul pe care apucasem, deși exaltat de atâția maeștri spirituali indieni, îi repugna profund. Bătrâna mea cenușăreasă desigur nu credea că există alt drum în afară de cel al ascezei și rugăciunii, pe care-l alesese ea”* (Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 210).
[40] *Idem*, *Erotică mistică în Bengal*, *ed. cit.*, p. 81.
[41] *Ibidem*, p. 82.

și fermecat de miraje”. Iluzii și miraje de care nu se poate desprinde decât sfâșâind *„pânza țesută de **mâyâ**”* și redevenind *„liber, senin și invulnerabil”*[42].

În acest spațiu al muntelui, consacrat în toate tradițiile drept centru al lumii, Mircea Eliade încearcă să se integreze Indiei eterne, acelei Indii în care, după cum știa din convorbirile cu R. Tagore, importantă este viața spirituală pentru că e *„**bucurie**, e voluptate și dans*, [...] *e inocență și e libertate, e dramă și e extaz”*[43]. Abdică de la primatul spiritualului prin intrarea într-un joc periculos: cade pradă unei „ispite magice” pe care *mâyâ* i-o scoate în cale și acceptă o cunoaștere lucidă și detașată, îngăduită doar inițiaților, a trupului lui Jenny. Ratează astfel șansa de a se integra Indiei eterne, transistorice, pentru că nu există beatitudine și eliberare finală decât prin renunțare la capriciile pasionale, efemere, la simplele tulburări: *„Și, încă o dată, ignoranța sau nepriceperea mea îmi închisese încă un drum către «India» cu care voiam să mă identific. Ratasem «adoptarea» mea de către Dasgupta și, deci, India «istorică». Iar, acum, în urmă, îndată după plecarea lui Swami Shivananda, pierdusem și șansa de a mă integra Indiei eterne, transistorice”*[44].

Nu vom aluneca pe făgașul presupunerilor, imaginând ce ar fi putut însemna în destinul scriitorului atingerea centrului din perspectiva integrării în India transistorică. Ceea ce scapă însă oricărei incertitudini este constatarea că, ratând centrul acesta, al integrării în spiritualitatea indiană, Mircea Eliade și-a împlinit destinul de istoric al religiilor și a atins astfel centrul altcumva și altundeva. Ratarea a reprezentat o „lecție” de viață care l-a făcut să conștientizeze că locul unde posibilitățile de creație se pot manifesta cu adevărata lor forță nu este India, ci țara în care a crescut și s-a format. A înțeles că menirea lui în lume este aceea de creator, iar limba și cultura română reprezintă terenul fertil în care elanul său poate rodi: *„Ceea ce încercasem eu să fac, și anume să renunț la ereditatea mea occidentală și să-mi caut o «casă» sau o «lume» într-un univers spiritual exotic, echivala într-un anumit fel, cu renunțarea, înainte de vreme la toate posibilitățile mele de creație. N-aș fi putut fi creator decât rămânând în lumea mea, care era în primul rând **lumea limbii și culturii românești**. Și n-aș fi avut dreptul să renunț la această lume decât după ce mi-aș fi făcut datoria față de ea, adică după ce-aș fi istovit posibilitățile mele creatoare. Aș fi avut dreptul să mă retrag definitiv în Himalaya la capătul activității mele culturale, iar nu la începutul ei. A crede că, la 23 de ani, aș fi putut sacrifica istoria și cultura pentru «absolut» era încă o dovadă că nu înțelesesem India. **Vocația mea era cultura, nu sfințenia*** (s. n. – M. C.-A.)*”*[45].

Ieșirea din labirint se produce treptat, la fel ca intrarea. Întors în Calcutta, Eliade se dedică studiului și se îndreaptă către alte izvoare ale inepuizabilei Indii: *„*[...] *această perioadă se deosebea de celelalte faze ale vieții mele în India.* [...] *De data aceasta, nu mai încercam să devin un altul, imitând un model indian, ci mă lăsasem atras de misterul atâtor aspecte obscure sau neglijate ale culturii indiene”*[46]. Adună material pentru teza de doctorat, dar și pentru lucrări pe care intenționează a le scrie, se dedică studiului în profunzime a unor domenii dintre cele mai diverse: tantrism, alchimie indiană, folclor, arheologie, religii primitive etc. și are a doua tentativă de învățare a limbii tibetane (tot nereușită), sprijinit de

[42] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 204.
[43] *Idem*, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, p. 154.
[44] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 217. În *Jurnal, Volumul I. 1941 – 1969*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, p. 456, Mircea Eliade mărturisește faptul că la maturitate a înțeles sensul adânc al celor două experiențe erotice: *„De abia acum, meditând asupra vieții mele «secrete» din India, îi înțeleg sensul. În fond, existența mea indiană a fost schimbată (mai precis anulată) datorită întâlnirii a două tinere fete: M. și J. Dacă nu le-aș fi întâlnit, sau dacă, întâlnindu-le, nu m-aș fi lăsat antrenat în aventuri iresponsabile – viața mea ar fi fost cu totul alta. Prin M. , am pierdut dreptul de a mă integra Indiei «istorice»; prin J., am pierdut tot ce crezusem că-mi făurisem în Himalaya: integrarea mea în India spirituală, transhistorică. Înțeleg, însă (de-abia acum!) că așa trebuia să se întâmple. Cele două fete mi le-a scos **mâyâ** în cale, pentru a mă obliga să-mi vin în fire, și să-mi regăsesc propriul meu destin. Care era: creație culturală în limba română și în România. Numai după epoca de intensă și frenetică activitate din 1933 − 1940, am avut dreptul să mă «detașez» de momentul românesc − și să încep a gândi și scrie pentru un public mai vast, și într-o perspectivă «universală»”*.
[45] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 218.
[46] *Ibidem*, p. 219.

prietenul său, Johan van Manen, secretarul Societății asiatice din Bengal. Toate aceste preocupări îi amintesc și, mai ales, îi dovedesc că destinul său este legat de creație, de cultură.

Pe lângă preocupările științifice, un alt fir al Ariadnei, ce îl ajută să găsească ieșirea din labirint, îl constituie capacitatea de a uita, fapt ce presupune, pentru el, vindecare de tot trecutul: *„Mă gândesc că, după mulți ani, voi uita tot din această Indie prodigioasă – voi uita chiar și cele mai intime revelații, nebuniile mele și drumurile. Ruth îmi va apărea atunci un nume ce nu evocă nici măcar o figură; M., o fată stranie, care m-a torturat și mi-a lămurit cele mai nefirești bucurii, Franck, Van Manen, Jim, Bogdanof, D., Sen, Tagore – nume, câteodată figuri, câteodată idei"*[47]. Un „fir" care îl va detașa de zbaterea vieții, indiferent de perioada la care ne raportăm.

Prin intermediul acestei capacități de a șterge trecutul, intuiește viitorul: un viitor ce va dezvălui un Mircea Eliade care a uitat sau a îngropat în uitare India. Rândurile din *Prefața* fragmentelor din jurnalul indian − publicate sub denumirea *Șantier − roman indirect*: *„Publicam hârtiile unui mort, despre fapte și oameni care acum nu mai sunt – adică sunt prea departe"* − justifică și explică atitudinea pe care Mircea Eliade o va avea jumătate de secol mai târziu, când Maitreyi îl vizitează la Chicago. Chiar dacă Maitreyi există, chiar dacă a ajuns fizic din nou lângă el, ea a rămas departe pentru totdeauna, iar ceea ce cândva fusese dragoste se convertește în misticism, în sensul pe care Mateiu I. Caragiale l-a dat acestei metamorfozări a iubirii „[...] nu pe Wanda însăși o mai iubesc, nu făptura ei care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrânită, ci amintirea, nespus de duioasă și de dulce"[48]. A încerca să reînvii o iubire mistificată i se pare lui Mircea Eliade „de prost gust"[49]. Modificarea sufletească este asumată tot în *Șantier*: *„Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale"*[50], mărturisește autorul în 1935, structural altul, diferit de tânărul care plecase în India.

Ieșirea propriu-zisă din labirint este, până la un punct, o abdicare: motivul imediat și de natură exterioară al acesteia îl constituie chemările tatălui în țară, argumentate prin dezonoare, ceea ce reprezintă pentru familia unui militar o gravă abatere. O plecare forțată de un tată speriat de planurile fiului, pe care scrisorile trimise în România le dezvăluiau puternic legate de lumea Orientului. Conform opiniei lui Mircea Itu, motivul real al întoarcerii sale în România l-a reprezentat începerea carierei științifice după acumularea experienței practice și a unui bagaj de lecturi[51].

Firul Ariadnei îl călăuzește însă și după întoarcerea în țară. Transfigurarea realității în ficțiune și scrierea romanului *Maitreyi* reprezintă un alt mod de a aboli trecutul și de a se elibera de mrejele Indiei. De ce scrie romanul? Doar pentru un premiu și suma[52] pe care acesta o aducea implicit? Categoric, nu. Transfigurarea realității în ficțiune (cât de puternică este aceasta va rămâne definitiv un mister, având în vedere că „replica" dată de Maitreyi Devi în deceniul al optulea al secolului trecut confirmă și infirmă deopotrivă „povestea" din *Maitreyi*) reprezintă o modalitate de eliberare de un un trecut pe care îl dorește efectiv și definitiv transformat în „a fost odată": *„*[...] *simțeam că trebuie să retrăiesc, ca să pot consuma definitiv, această dramă care-mi schimbase radical viața silindu-mă să renunț la toate proiectele pe care le făcusem în legătură cu șederea mea în India"*[53]. Scriitura îl salvează de obsesia Indiei și confirmă, o dată în plus, că Mircea Eliade nu a reușit să se integreze nici Indiei pământești, nici Indiei eterne.

---

[47] *Idem, India. Biblioteca maharajahului. Șantier, ed. cit.*, p. 379.
[48] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Minerva, 1975, p. 75.
[49] Mircea Eliade, *Jurnal. 1970 −1985*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 2004, p. 102. *„Curând după aceea întâlnire cu M. După aproape patruzeci și trei de ani. Totul mi se pare neverosimil, ireal, fals − și, într-un anumit sens, de prost gust"*.
[50] *Idem, India. Biblioteca maharajahului. Șantier, ed. cit.*, p. 247.
[51] Mircea Itu, *Mircea Eliade*, București, Editura Fundației „România de Mâine", 2006, p. 11.
[52] 20000 de lei, puțin mai mult decât salariul lunar al unui lector universitar.
[53] Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, pp. 257 – 258.

Actul scriiturii este guvernat de conștient (a dorit să scrie acest roman), dar și de partea ascunsă a ființei sale, de subconștient: *„am constatat că, **fără știrea mea**, o făcusem în parte”*, afirmă Eliade despre modul în care a folosit „*toate aceste fapte și toți acești oameni în ceea ce se numește lucrări literare”*[54]. Cum altfel am putea explica conservarea numelor reale, regretată ulterior de către scriitor? Deși peste ani, în *Memorii*, Mircea Eliade va mărturisi că scrierea romanului se scaldă într-o baie de impersonalitate și reprezintă doar o mărturie *in aeternum*, că nu a scris nici pentru el, nici pentru Maitreyi[55], considerăm că, prin retrăirea iubirii și ficționalizarea ei, Mircea Eliade a scris tocmai **pentru el** și **pentru a ieși din labirintul trecutului**. Chiar dacă, în decembrie 1932, când a început redactarea romanului, nu a conștientizat consecințele acestei decizii, hotărârea de a scrie *Maitreyi* i-a anulat ultima șansă de se reîntoarce cândva în India[56]. În schimb, l-a eliberat: *„Redevenisem liber”*[57], mărturisește el, referindu-se la momentul martie 1933, când depune, la timp, exemplarele pentru participarea la concursul Techirghiol-Eforie.

În concluzie, „experiența trăită în India este cea mai importantă și de adâncime”[58], iar ea l-a maturizat pe Mircea Eliade din multiple puncte de vedere, chiar dacă, după cum consideră unul dintre cei mai importanți discipoli, „nu s-a schimbat radical în cei trei ani petrecuți în India”[59]. Corespondența cu unul dintre prieteni dezvăluie însă o schimbare radicală din perspectiva tânărului Eliade: *„De acum, trăiesc pentru cunoaștere, pentru propria cunoaștere. Cred că am depășit definitiv sentimentalismul. Elimin din conștiință și dizolv din subconștient toate reziduurile unei adolescențe neemancipate de romantism, de fecunditate, de retorică și mediocritate”*[60].

India conține, *in nuce*, multe dintre „încercările labirintice” ce îi vor marca destinul. Istoricul religiilor își învață „lecțiile” fundamentale aici, iar „notițele” pe care le ia în timpul popasului indian vor fi completate, detaliate, dezvoltate ulterior, devenind volumele științifice ce l-au făcut celebru. Și celebritatea scriitorului se datorează tot Indiei. Romanul *Maitreyi*, care i-a adus faima și admirația publicului (pe lângă premiul în bani), are la bază o experiență de viață ce l-a marcat profund; a transformat-o în ficțiune tocmai pentru a se elibera de ea și pentru a ieși din labirintul în care se simțea captiv. Niciuna dintre operele de ficțiune create ulterior nu va cunoaște un succes similar.

Tot în India se află și germenele „destinului” politic al lui Mircea Eliade. Admirator al revoluției spirituale inițiate de Gandhi, tânărul devine sensibil la politică. Câțiva ani mai târziu, această sensibilitate îl trădează și îl aruncă pe orbita unei mișcări de dreapta, ca simpatizant sau „legionaroid”[61], ulterior membru și susținător al acesteia.

India l-a transformat pe tânărul Eliade într-un alchimist[62] care a adunat în sine „lecțiile” esențiale ale unui spațiu cultural, spiritual profund, din care au țâșnit ulterior operele

[54] *Idem*, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, p. 248.
[55] *Idem*, *Memorii*, vol. I, *ed. cit.*, p. 260.
[56] *Ibidem*, p. 258.
[57] *Ibidem*, p. 268.
[58] Mircea Itu, *op. cit.*, p. 13.
[59] Mac Linscott Ricketts, *op. cit.*, vol. I, p. 523.
[60] „Mircea Eliade și Mihail Sebastian în corespondență cu Petru Comarnescu”, în revista „Manuscriptum”, anul IX, nr. 4/1978 (33), p. 166. Fragmentul face parte dintr-o scrisoare trimisă, din Calcutta, de Mircea Eliade lui Petru Comarnescu, datată 22 aprilie 1929.
[61] *Cf.* Virgil Nemoianu, „Mircea Eliade între București și Chicago”, în *România și liberalismele ei*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, pp. 27 – 43.
[62] Eliade însuși se ipostaziază în alchimist, în *Șantier*: *„Sunt zile când îmi simt creierul, inima, trupul întreg, ca o uzină stranie în care se adună substanțe vrăjmașe, culese din văzduh, din arbori, din cărți – substanțe care sunt necontenit prefăcute, asimilate, toată această alchimie pe care o ghicesc în carnea și în creierul meu. Nu știu cum să exprim mai precis, fără nimic liric, alimentarea aceasta uriașă a întregei mele ființe. Parcă aș avea mii de guri și mii de brațe, care culeg totul, adună totul, amestecă totul − și transformă toate aceste substanțe, streine mie, într-un sânge și o inteligență care **sunt** ale mele. Firește, rândurile acestea sunt așternute în grabă, și spun prost ceea ce aș putea spune frumos și simplu într-un alt moment. Dar sunt dator să însemn acum, când o simt la lucru, activitatea aceasta de absorbție a întregei mele ființe. Am stat astăzi multă vreme lungit în chaise-longue, și **simțeam** cum intră în mine cicloane de lumină, de căldură, de clorofilă. Câteodată am impresia netă că țeasta mea primește **concret** toate cărțile pe care le înghit, toate gândurile cu care mă lupt, tot haosul căruia încerc să-i dau o formă”* (*India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, *ed. cit.*, pp. 320 − 321).

de valoare ce au confirmat universalitatea spiritului său. India este, indirect, inițiatorul dialogului intercultural autentic al cărui pionier a fost savantul român.

Bibliografie:

1. „Mircea Eliade și Mihail Sebastian în corespondență cu Petru Comarnescu”, în revista „Manuscriptum”, anul IX, nr. 4/1978 (33);
2. Bordaș, Liviu, „The Secret of Dr. Eliade”, în *The International Eliade*, Editor Bryan Rennie, New York, State University of New York Press, 2007;
3. Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975;
4. Eliade, Mircea, *Erotica mistică în Bengal – studii de indianistică – (1929 – 1931)*. Cuvânt înainte de Mircea Vulcănescu, ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, București, Editura Jurnalul Literar, 1994;
5. Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul mistico-religios*. Prefaţă de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu. Bucureşti, Editura Humanitas, 1994;
6. Eliade, Mircea, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, București, Editura Humanitas, 2008;
7. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*. Traducere din franceză de Doina Cornea. București, Editura Humanitas, 2007;
8. Eliade, Mircea, *Jurnal, Volumul I. 1941 − 1969*. Ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993;
9. Eliade, Mircea, *Jurnal. 1970 – 1985*. Ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 2004;
10. Eliade, Mircea, *Memorii*, vol. I – II. Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca. București, Editura Humanitas, 1991;
11. Fînaru, Sabina, „Pe urmele lui Mircea Eliade. Reconstituirea Palimpsestului indian”, în Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, Dosar critic Mircea Eliade, nr. 2/2007;
12. http://ro.wikipedia.org/wiki/Rabindranath_Tagore, accesat 20 noiembrie 2014, ora 14.30.
13. Itu, Mircea, *Mircea Eliade*, București, Editura Fundației „România de Mâine”, 2006;
14. Nemoianu, Virgil, „Mircea Eliade între București și Chicago”, în *România și liberalismele ei*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000;
15. Ricketts, Mac Linscott, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. I − II, București, Criterion Publishing, 2004.

THE MASCULINIZATION OF FEMINITY IN THE POETRY OF MARIANA MARIN

Angelica Stoica, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The poetesses of the eighties' generation masculinize the femininity. In our research paper we propose an interpretation of Mariana Marin's poetry based upon the horsewomen's myth. We depart from the premise according to which the feminine identity always implies plurality, thus explaining the alteration of the self. Our interpretation focuses on solving the masculine/feminine dichotomy which appears in the first volume published by the author, A 100 years' war.

Keywords: feminism, femininity, myth, horsewomen, dichotomy

MASCULINIZAREA FEMINITĂȚII ÎN LIRICA MARIANEI MARIN

În ultimul secol discuțiile despre femei, feminism, feminitate au luat amploare, în urma mișcărilor feministe, precum și datorită regăsirii acestei teme în studiile de gen din universități occidentale. Dihotomia feminin-masculin rămâne un subiect permanent de dezbatere, creând interpretări și controverse din cele mai diverse. Această dualitate generează o paletă largă de opoziții, ce constituie teme de analiză și reflecție. În literatură poate fi regăsită la nivelul imaginarului poetic - în sens restrâns - sau ca o dominantă a structurii lirice a poetelor - în sens larg.

Astfel termenul gen (engl. *gender)* a fost preluat din lingvistică și introdus în critica feministă în anii 70 ai secolului trecut. Conform acestor teorii, genul desemnează „o construcție social-culturală", încercând să demonstreze că „subordonarea, inferioritatea, slăbiciunea femeii nu sunt dictate de natură, ci sunt constructe sociale, politice, istorice."[63]

Determinismul biologic freudian („anatomia este destin" [64]) a fost contrazis de către cercetările psihosociologice mai recente, iar mișcarea feministă și-a impus celebra afirmație cu caracter de manifest enunțată de către Simone Beauvoir în *Al doilea sex*: „Nu te naști, ci devii femeie."[65] Prin această remarcă, Simone de Beauvoir percepe femeia ca alteritate a bărbatului, ca „Celălalt", ca ființă marginală, idee avansată încă din Antichitate prin discursul istorico-filosofice, tradițional androcentrice. Percepția asupra condiției femeii și asupra feminității a variat de-a lungul timpului, femeia fiind divinizată sau demonizată, după împrejurări.[66]

Studiile realizate asupra acestei teme evidențiază anumite etapizări ale locului și rolului femeii și feminității. Astfel, antichitatea politeistă cunoaște multe reprezentări pozitive ale feminității, femeilor acordându-li-se importante roluri în viața publică, privată, chiar în sfera politică. Civilizația greco-romană instaurează dominația masculină, plasând bărbatul în sfera „cetății", a publicului, în timp ce femeia este circumscrisă mediului domestic.

[63] Elena- Claudia Anca, *Incursiuni în feminismul interbelic,* Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013, p. 72.
[64] S. Freud, *La disparition du complexe d`Oedipe,* în *La vie sexuelle,* Paris, PUF, 1999, p. 121.
[65] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex, vol. II,* traducere Diana Bolcu, București, Editura Univers, 1998, p.8.
[66] Cf. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului,* traducere din limba franceză de Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas, 2000, p. 133.

Creştinismul întăreşte dominaţia masculină. În Evul Mediu, femeia apare în discursul masculin şi ca sursă de ispită a bărbatului sau ipostaziată în vrăjitoare. Jean Delumeau realizează o analiză amplă acestui fenomen, evidenţiind femeia ca alteritate malefică, asociată Satanei, generatoare de frică alături de alte categorii marginale (evreul, musulmanul)[67]. În perioada renascentistă, femeia devine total subordonată soţului, situaţia lor juridică, legală, fiind de „non-persoană", un statut similar minorilor. În secolul al XVIII-lea, J.J. Rousseau construieşte o serie de stereotipuri de percepere a dihotomiei masculin\feminin. Astfel, bărbatul este elementul activ, caracterizat prin forţă, autonomie, raţionalitate, iar femeia este elementul pasiv, slab, caracterul său natural fiind caracterizat prin teamă, fragilitate, ruşine etc. Voltaire şi Diderot au contestat această opinie, exprimându-se în favoarea lor. La mijlocul secolului al XIX-lea, feminista americană Margaret Fuller[68] deplângea soarta tristă a femeilor epocii contemporane. Această marginalizare a femeii a continuat şi în secolul al XIX-lea. Filosoful britanic John Stuart Mill publica o lucrare în care compara situaţia femeilor din societatea contemporană cu cea a sclavilor.[69] Secolul al XIX-lea a amplificat ideea influenţei nefaste a educaţiei în rândul femeilor. Secolul al XX-lea va aduce schimbări majore în ceea ce priveşte rolul femeii în societate: implicarea femeii în munca de pe front, câştigarea dreptului la vot, educaţia superioară oferindu-le unora impunerea în diferite domenii de activitate. Această radiografie reliefează drumul oscilant al afirmării spiritului feminin.

În ceea ce priveşte literatura, dosarul critic al poeziei feminine în literatura română adună cel mult o sută cincizeci de ani. O schimbare paradigmatică a liricii feminine se configurează în lirica feminină românească, mai ales, în timpul regimului comunist, începând cu anii `70. În psihologia poetelor, s-a strecurat ceva dramatic şi, probabil, s-a materializat în creaţie frustrarea dominantă generată de neputinţa de a se exprima liber. Pe de altă parte, este posibil să se facă simţită atitudinea de masculinizare a feminităţii la unele poete. Criticul Radu G. Ţeposu întărea ideea că îi displace „împărţirea pe sexe a literaturii." Evidenţia însă în lirica feminină a ultimelor decenii „un fel de rebeliune a simţurilor şi instinctelor", care devansează cochetăria „ţărăncuţei lui Coşbuc", „pudoarea Steluţei lui Alecsandri", „delicateţea angelică a dăscăliţei lui Goga".[70] Paradigma pudibondă a liricii feminine e abandonată în favoarea „confesiunii directe, eliberate de artificii retorice". Domină în spaţiul poematic ţipătul furios, rictusul amar, iar poetele sunt încrâncenate, purtând „obsesia interiorităţii proprii." În această paradigmă, se înscrie şi poezia feminină a anilor `80.

Există o clasică prejudecată: femeia, ca fiinţă sensitivă este legată de simţuri, plăcere, iar bărbatul este cerebral, apolinic. Această opoziţie s-ar răsfrânge şi asupra unei diviziuni a trăsăturilor lirice, enunţate de Marian Popa: „*este rezonabilă descoperirea sau atribuirea caracterelor poeziei feminine ce ar fi dominată de simţuri, impresie, intuiţie, intimism, delicateţe, graţie, pasivitate şi în genere de tot ce poate fi considerat calitate sau defect realizabil prin inducţie sau deducţie antinomică, antonimică, antagonică şi antitetică în raport cu ceea ce s-a repartizat bărbatului: non / anti / acerebralitate, intelectualitate, voliţional, socializare, politizare. Bărbaţii se arată rar senzuali sau decis rezumaţI la erotism sau paternalism, glanduralitatea, erotismul şi maternitatea sunt axiomatic pentru femei.*"[71] O permutare a liricii feminine materializată în tendinţa de masculinizare ar întări sensul poeziei femeilor: „puţine poezii ale femeilor ar putea fi atribuite bărbaţilor."[72] Nota ironică a analistului este amplificată, afirmând că femeia vrea să fie *bărbată,* că femeie care vrea să fie

[67] *Cf.* Jean Delumeau, *Frica în Occident(secolele XIV-XVIII). O cetate asediată,* traducere, postfaţă şi note de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.
[6868] Margaret Fuller, *Femeia în secolul al XIX-lea*, traducere de Cristina Ivanovici şi Petronia Petrar; cuvânt înainte de Mihaela Mudure, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006, p. 113-114.
[69] *Cf.* John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, London, Longman, Green, Reader and Dryer, 1869.
[70] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică &grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pp. 139-140.
[71] Marian Popa, *Femei În:Istoria literaturii române de azi pe mâine, II,* Bucureşti: Fundaţia Luceafărul, 2001, p. 558.
[72] Idem.

ea însăși, ca femeie care vrea să se confunde cu poezia."[73] Tabloul poate fi încheiat prin invocarea logicii aristotelice. Se știe că Aristotel rezerva femeii un loc inferior.

Într-un dicționar apărut la Institutul European din Iași se pot remarca câteva notații despre imaginarul feminin, pus în opoziție cu cel masculin, dominant. De exemplu se consideră că sexualitatea feminină este adesea un ecou al celei masculine, iar ,,identitatea feminină presupune presupune totdeauna pluralitate și se construiește în jurul unei ,,diferențe implicite, *în sine ea este mereu Celălalt*". Această particularitate, de a fi ,,fluidă, ambiguă și deschisă" constituie o amenințare pentru ,,stabilitatea ideală a ordinii simbolice masculine:ea merge în toate direcțiile în care el este incapabil a discerne coerența unui sens."[74] Aceste configurări regăsite într-un dicționar despre postmodernism pot fi remarcate în poezia Marianei Marin, a Martei Petreu, dar și a celei semnate de Angela Marinescu. După 1965 se constată o prezență masivă a poetelor în literatura română. Sunt diferențe de substanță lirică între veteranele Maria Banuș, Nina Cassian, Ioana Bantaș și poetele generației `60: Ana Blandiana, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Ileana Mălăncioiu, între vocile celor din generația `70: Carolina Ilica, Daniela Crăsnaru, Grete Tartler, Doina Uricariu și ultimele, dar nu cele din urmă, ale optzecistelor Marta Petreu și Mariana Marin. La aceste poete asistăm la masculinizarea feminității. Ne propunem în studiul nostru ca, în raport direct cu această supratemă a feminității, grila de receptare a liricii Marianei Marin să pornească de la mitul amazoanelor. Optăm pentru această abordare pornind de la premisa că identitatea feminină presupune totdeauna pluralitate, implicând constant alteritatea eului. Astfel, interpretarea vizează soluționarea dihotomiei masculin/feminin în volumul de versuri de debut: ,,Un război de o sută de ani(utopii și alte poeme de dragoste)" ale poetei Mariana Marin.Titlul volumului anticipează conflictul iminent și ipostaza autoarei de luptătoare, adică o metamorfoză amazoniană. În mod implicit, masculinizarea feminității este echivalentă cu o întrupare a amazoanelor, spirite de luptă surprinse în război. Intenția este amplificată și de faptul că în literatura contemporană prototipul luptătoarei reînvie surprinzător de firav.

Povestea ,,lungă și încâlcită a amazoanelor", oferită de Adriana Babeți este copleșitoare prin pluralitatea semnificațiilor ei, generând multe reprezentări, idei ale condiției luptătoarei.[75] În diacronie, autoarea a mobilizat ,,toate toposurile războinice ale literaturii", începând cu bătăliile din epopei și până la înfruntările nevăzute ale sufletului și trupului, pe de o parte, și de la strategiile seducției puse la cale de îndrăgostiți, până la ,, câștigarea unui joc sau chiar a unui sens într-o dispută", pe de altă parte. Platon considera, în antichitate, că între meseria strategului și cea a rapsodului nu există nicio deosebire. Mariana Marin declară ,,război" unui regim concentraționar, excluzând posibilitatea salvării lumii prin artă: ,,Tu știi că zăpada nu poate salva un război de o sută de ani." (*Apel în sala de disecție*) În final, biruie adevărul lui Socrate, care crede că poetul și rapsodul, spre deosebire de strateg, nu stăpânesc un meșteșug, o știință, o metodă, ci au un har, fiind inspirați de zei. În artă, zice Socrate, totul ține ,,de puterea divină". Ea pune în mișcare fapta rapsodului, nu chibzuita lucrare a minții, cum i se întâmplă strategului pe câmpul de luptă. Toți susțin că arta literelor și cea a armelor se aseamănă și își împrumută una alteia din legi. Adriana Babeți concluzionează: ,,Cuvântul își croiește-precum spada- calea spre victorie într-unul și același fel:începând urzeala ordonat, cu minte limpede și cazonă disciplină, ca la război, printr-un *exordiu.*"[76] Aceste similitudini sunt susținute până către zilele noastre. Adriana Babeți dezbate și etimologia cuvântului - *amazoană*, cu accepțiunile sale și un istoric al prezenței acestui personaj în literatură.[77] Din

[73] Idem.
[74]Sorin Pârvu (coord.), *Postmodernism.* Seria Dicționare. Iași: Editura Institutul European, 2005, pp. 273-274.
[75] Adriana Babeți, *Amazoanele. O poveste.* Editura Polirom, Iași, 2013.
[76] *Ibidem,* p. 20
[77] Primul care le pomenește în Iliada e marele Homer, apoi mai toți poeții și istoriografii le numesc așa:*amazoane* sau *amazonide(Pindar, Vergiliu).* Strabon amintește:*alizoane, alazoane,* a- prefix privativ, dar și al unității; îi face pe cei care coboarăla obârșia cuvintelor să-și închipuie amazoanele ca pe niște femei fără sân sau cu o singură mamelă(mazos în greacă înseamnă ,,sân", ,,fără sân" la figurat, pentru că

biografia mitică a acestora reținem: tatăl lor a fost zeul războiului, Ares. Mama e incertă, iar legendele vorbesc despre împreunarea lui Ares cu o zeiță,o nimfă sau chiar o muritoare. Spațiul în care ele ar fi trăit este vast[78]. Hermeneuții epopeilor homerice limpezesc amănuntele referitoare la Ares-fiul cel urât de părinți. Fără a ne încurca în hățișuri etimologice, Adriana Babeți dezleagă mitul în această cheie: *„Ares vorbește voalat despre subterana agresivă din noi, freamătul destrămător al părții de thanatos din noi. Acest frison al distrugerii îl însămânțează zeul în clocotitorul sânge al fiicelor sale, amazoanele, femei însetate de luptă, înfiorate de voluptatea morții.”*[79]

Această„ subterană agresivă”, pe care Ares a transmis-o fiicelor sale, se regăsește și la condiția poetei Mariana Marin, mai ales în volumul său de debut. Poemele incluse aici oferă impresia cititorului că a nimerit într-un spațiu dominat de tensiune și crispare unde poeta însăși este o ciudată, pusă mereu pe punctul de a purta o luptă de hărțuială cu un inamic nevăzut, ca într-un „război” al terorii, în care rareori răzbat gesturi ale feminității, puse, și ele, sub semnul autoironiei. Interpretarea critică a primului volum al autoarei capătă și alte conotații mai târziu, prin Radu G. Țeposu[80] care abordează „biografia lăuntrică” a poetei ca pe un „spectacol al exorcismului demonic”. Discursul liric modern are multiple semnificații, criticii dezvăluind fațete noi ale acestuia. Pentru că Mariana Marin este angajată în acest „război de o sută de ani”, imaginea interiorității este proiectată în „secvențe contorsionate”, dominate de violență. Radu G. Țeposu postulează o estetică a răului, a lumii interioare în cădere, în descompunere, cu rezonanțe baudelairiene. Poeta refuză identificarea cu sine: „Putreziciunea regăsirii de sine, /-arătându-și colții de lapte;/ și pe cei de argint și de aur- am spus.”*(Bruta*). Orice detaliu al unei biografii lăuntrice este extirpat cu cinism și metamorfozat în viziuni încrâncenate. Aceasta este o altă realitate, se poate numi „întoarsă pe dos”, alimentată de ironii tăioase. Imaginarul poetic este tulburat de aceste „contemplații seci ale alterității”. Punctul culminant al acestor viziuni contorsionate este atins de „autoscopie”, acea confesie„ deghizată... întorcând interioritatea pe dos, ca pe o mănușă.”[81] Toate simțurile par devorate de privire, imaginile se derulează în panorame sarcastice. Ființa umană însăși este ca o entitate mecanică, hilară și tragică: „Vorbești, vorbești/ -și mai ales umbli pe străzi fără ttine, doar cu o ușoară bâțâială a capului/ și cu multe(oh, foarte multe)/bune intenții pentru prima zi a anului.../Și monstruozitatea poate fi contemplată!” (*Un măr dulce, dulce*).

A intra în spațiul ficțional al poemului presupune și surprinderea materialității și „corporalității discursului”[82], o caracteristică a discursului liric modernist. Mariana Marin este în căutarea permanentă a expresiei de sine și a lumii. Poezia sa produce o percepție răsturnată a lumii: „Lentila se întoarce împotriva ochiului/- privirea se acoperă cu pagini nescrise.../Gura mea rontăie un cuvânt leneș, de iarnă.”*(Păpușa spânzurată*). Poeta este însăși văzul, auzul, mirosul, pipăitul: „un orb își amintește gustul ierbii” (*Fericit*), „Ah, prietene/Nebunia de a gusta trandafir/ atârnați cu o ureche de rozul bun simț” (*Nebunia de a gusta un trandafir*). Această viziune asupra cuvântului ne readuce aminte parcă lirica stănesciană, poeta mizând adesea pe dematerializarea concretului și materializarea abstractului. Astfel la Mariana Marin cuvintele, noțiuni din sfera abstractului, devin agresive, își „arată colții”, sau, invers, o mască de gaze are „memoria crăpată”; moartea este și ea reprezentată în chip hidos: „Vrei să treci

sub strânsura platoșelor pieptul era de-a dreptul strivit. Despre „ama”- mulți învățați susțin că ar fi adevăratul prefix, înseamnă „cu” sau „împreună cu”, poate fi adăugat unui alt cuvânt încărcat de poveste, *zone- „centură”.* Amazoanele sunt cele ce poartă centură.

[78] Țara fără margini unde ar fi trăit și luptat aceste femei- *Amazonlandia*- reprezentau zecile de tărâmuri, unele aflate la granița dintre mit și realitate, unde anticii credeau că ar fi trăit și luptat aceste femei.Țara fără margini s-ar fi întins, cu tot cu poveștile ei din Libia în Sciția și din nordul Turciei până în Caucaz, din Tracia în Boemia, ba chiar peste mări și țări, în cele două Indii. Grecii le trimiteau cu închipuirea pe aceste femei bărbătoase dincolo de hotarele lumii lor civilizate, în negurile barbariei alături de oameni ciudați. Ba chir alături de monștri.

[79] Adriana Babeți,*Amazoanele. O poveste,* Editura Polirom, Iași, 2013, p. 41.

[80] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică &grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Eminescu, București, 1993, pp. 83-84.

[81] *Idem*

[82]Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români (M-Q),* Editura Albatros, București, 2001.

mai departe/ dar posibila ta moarte îți sare în față cu un pântec greoi.”*(Apel în sala de disecție*)

Totalitarismul, interval istoric extrem de tensionat, dar și amplu, proiectează prezența amazoanelor(stilizate sau nu) în imaginarul artistic având efectul hârtiei de turnesol, în funcție de maniera în care se intensifică ori se atenuează un anumit tip de atitudine față de elanul emancipator feminin. Apelăm la mitul amazonic în poezia Marianei Marin pentru a dezvălui femeia masculinizată, puternică, care are curajul de a-și devoala opoziția față de societatea în care trăiește.

Poemul este una din realitățile în care se refugiază poeta. Victor Felea[83] descrie ,,utopia acestei construcții verbale care devine impact prea direct cu o lume discordantă, agresivă.” Criticul pornește de la interpretarea titlului primului volum, punându-l în relație cu poemul ce îl deschide: ,,Sângeroții utopiști-din epoca foiletonistică...”, poem dedicat lui Nicolae Manolescu. Autoarea are impresia că se găsește la începutul unui ,,război de o sută de ani”, prin care încearcă să străbată cu un curaj specific tinereții ce nu se vrea învinsă. Victor Felea surprinde specificul ,,unei temporalități istorice presante” care se va proiecta ân versuri într-un limbaj aluziv și ,,critic”. Este poemul narativ, alegoric din care iradiază efectele unui regim concentraționar: ,,Nu ai unde merge. Nimeni nu călătorește, cititorule!”.

Este surprinsă în poem o referință la o perioadă de ,,tranziție”[84], dezolantă prin preocupările ei ,,vânătorești”, prin lipsa de aderență la actele spiritului: ,,Ea a deschis ușa cu gesturi mici/ dar adevărul e că nu a mai găsit nimic / din ultimii cititori rătăciți în sala de lectură. / Un război de o sută de ani, i-au surâs // și a bătut ceasul din turn / și ei s-au ridicat de la masă; // și a strălucit ceasul pe mâna marelui pădurar / și ei au început vânătoarea; // și a țipat ceasul de fier / și ei și-au înnoit unghiile lor istorice. // (...) Un război de o sută de ani!Râdem de ceasul din turn, de ceasul de mână / de ceasul de aur, de ceasul de fier...// Numai trupul- înghițit de o gură care vede.” Se poate sesiza în poem firul alegoric, pe schema unor simetrii aluzive care ne duce cu gândul la problematica simbolică a baladei doinașiene ,,Mistrețul cu colți de argint”. Pe lângă structura geometrică, a simetriilor ce creează această similitudine, mai adăugăm condiția artistului în lumea meschină. Ambele poeme se construiesc pe motivul ,,vânătorii”. Prințul din baladă devine vânat, este artistul însetat de absolut, în antiteză cu ,,servitorii cu goarne”. La Mariana Marin ,,vânătorii”, ,,pădurarul”, exponenții unor timpuri incerte își urmează vânătoarea după un timp citit pe ,,ceasul de fier”, ,,ceasul de aur”, ,,ceasul de mână”; ei sunt raportați antitetic condiției artistului, marcat în poem într-un joc subtil: mai întâi autoarea se adresează cititorului: ,,Nu-ți fie teamă, cititorule? Am părăsit convenția cocoșată a trecerii timpului. / Râd de ceasul din turn, de ceasul de mână, / de ceasul de aur, de ceasul de fier... / în altă parte ne va purta sărmana pasăre / pre versuri tocmită.” Apoi se detașează de eul liric, numindu-se ,,ea” și în ultimele versuri, în manieră conclusivă, păstrând puntea de legătură cu cititorul notează la persoana întâi plural: ,,Râdem de ceasul din turn, de ceasul de mână / de ceasul de aur, de ceasul de fier...” Spre deosebire de emirul din baladă, ancorat în absolut, ,,ea”, una din ipostazele lirice ale poetei, rămâne cu luciditate în realitate. Acest război al autoarei cu lumea și cu societatea comunistă evidențiază curajul acesteia, onestitatea similară și războinicelor amazoan - ,,Masivele invazii, dar și retragerile în fundal ale imaginii războinicei sunt developate de un întreg context istoric și, la rândul lor, îi dau acestui cadru un relief aparte.”[85]

[83] Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi III*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, pp. 169-173.
[84] Este citat în interiorul poemului un fragment din *Jocul cu mărgele de sticlă,* de Hermann Hesse, în care se evidențiază rolul acelor grupe izolate de artiști și oameni de cultură care au salvat ,,un grăunte din tradiția sănătoasă”, în timpul acelor decenii de tranziție. Ei au dovedit spirit scuțit de autoanaliză, într-o etapă a unei aparente autoabandonări din contextul cultural. Al doilea poem, prin titlul sugestiv ,,O nuia de sticlă” rămâne în consonanță cu titlul citat de autoare.
[85] Adriana Babeți,. *op. cit*, p. 176.

Poezia de dragoste a Marianei Marin este extrem de simplă și directă în exprimare, este scrisă într-un limbaj ce nu poartă podoaba figurilor de stil.În poemele de dragoste, criticii care au realizat interpretări mai recente[86] surprind și imagini culturale, cu care poeta polemizează pe ascuns. În plus, aceste comentarii notează și proiecția trăirilor autoarei într-o lumecare aparține unui regim social coercitiv. Este probabil un demers care explică „frica", „cruzimea", specifică poeziei Marianei Marin.

Versurile deschid poezia tăios: „Se iubeau, / dar nu pentru că se vedeau rar / -așa cum s-a consemnat mai târziu." Mariana Marin propune o altă motivație a iubirii.Se conturează aici prima imagine culturală, pe care criticii acestei antologii o amintesc. Poetul romantic rememora o iubire ideală, unică ce trebuia să se împlinească în ciuda tuturor greutăților și a obstacolelor. Această imagine este banalizată cu timpul, își pierde acele conotații sentimentale. Mergând pe firul istoriei, descoperimși imaginea medievală a iubirii, trubadurească, a dragostei ce crește în intensitate o dată cu distanța ce îi separă pe cei doi iubiți. Nici una nu este compatibilă imaginii moderne, create de poetă.

Există de fapt a treia posibilitate care întreține izbucnirea și păstrarea dragostei, în acord deplin cu notele specifice liricii Marianei Marin. Astfel, cei doi se iubesc pentru că se aseamănă sufletește și între ei există o „intersubiectivitate autentică". Nu sentimentele pozitive sunt cele care stabilesc acordul între cele două suflete, ci afectele negative:„ *Se iubeau pentru că aveau aceeași frică / și aceeași cruzime."* Poezia Marianei Marin este dominată de imagini crude, expresioniste, „trădând în fond groaza și repulsia viscerală față de realitatea agresivă a vieții cotidiene din regimul comunist." [87] Această realitate este notată amănunțit de poetă, într-un „program poetic necruțător cu sine.":„ *trebuie notat totul, spunea / manșeta mea roasă de viață. / La întretăierea acestei lumi / cu imaginea sa despre sine / am privit realitatea în față."(Pumaho)* Nu ai cum să fugi din fața acestei violențe ce se poate regăsi peste tot: „ *realitatea ne-a pătruns și azi pe sub ușă."(*Viață de familie) sau „*Totul este atât de departe, / încât sentimentele și-ar declara singure / legea marțială. / Aici nimeni nu te poate salva."(O caldă înțelegere umană).* Plonjarea în imaginarul expresionist deschide cadre ale spaimei, transcenderi într-o lume macabră.

Această spaimă a poetei ne trimite analogic către alt poet expresionist, Ion Mureșan, care traduce sentimentul într-o poetică a disperării. Poezia este o pătrundere în ființa lucrurilor cu luciditate, o îmbolnăvire de singurătate, neliniști și spaimă: „*Toată viața am adunat cârpe să-mi fac o sperietoare / îmi amintesc zilele în care ascuns sub pat îmi desăvârșeam / lucrarea / grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul uneori / când adormeam / iar acum când egata noapte de noapte sting lumina / și numai / bănuind-o acolo / încep să urlu de spaimă."*[88]

Regimul dictatorial pervertește sentimentele și omul. Frica de a fi persecutat îl transformă în sclav, iar când se află printre semenii lui mai slabi, omul dă dovadă de cruzime, fiind în același timp laș și sadic, un sclav cu apucături de stăpânitor. Acesta este un profil psihologic al creatorului sub dictatură, creionat de criticii antologiei citate, care explică iubirea tragică, dostoievskiană, exprimată de poetă. Destinul celor doi, implacabil, pare a fi de a se iubi unul pe celălalt, dar și de a se chinui. Astfel, plimbările „prin cartierele vechi" nu mai sunt cadre ale unor mărturisiri romantice, ci cadre ale manifestării sadismului. Sfârșitul radical sugerat de poetă dovedește această transformare:„praf și pulbere, //praf..."Viitorul nu

[86] *Poezia românească- antologie de texte comentate și aprecieri critice,* coord. Cezar Boghici, Gabriela Dinu, Florin Șindrilaru, colecția Compact, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, pp. 479-480.
[87] Idem
[88] Sentimentul spaimei, plastic radiografiat în „Poemul despre poezie"(ars poetica dealtfel), pune în corespondență poezia lui Ion mUreșan cu cea a Marianei Marin. Mai ales lamentația maliționasă a lui Mureșan se regăsește în lirica autoarei. Mariana Marin îi dedică acestuia un poem :„Apel în sala de disecție" în volumul „Un rrrăzboi de o sută de ani", însistând asupra ideii de refigiu în realitatea poemului, din realitayea hidoasă.

există pentru ei.Acest flanc al erosului este disputat și în lumea amazoanelor:„între ură năprasnică și iubire înfocată, ele răvășesc chiar și regulile instaurate de tradiție pe un alt câmp de luptă, cel erotic, care așază față în față o femeie și un bărbat.”[89] Tragismul din poezia Marianei Marin este dobândit în urma confruntării directe cu o realitate sufocantă și grotescă.

Ultimul gest al artistului, sugrumat de un regim totalitar este ieșirea din scenă. Cortina cade, iar strigătul „*Muzica!Muzica!”,* o trimitere intertextuală spre ultima replică a „Scrisorii pierdute”, capătă valențe ironice. Nu spre o veselie generală se îndreaptă poeta, ci spre dezastru, spre nebunie și moarte.

BIBLIOGRAFIE

I. Bibliografia operei

1. Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste), Editura Albatros, București, 1981.*
2. Marin, Mariana, *Aripa secretă,* Editura Cartea Românească, București, 1986.
3. Marin, Mariana, *Atelierele,* Editura Cartea Românească, București, 1991.
4. Marin, Mariana, *Mutilarea artistului la tinerețe,* Editura Muzeului literaturii Române, București, 1999.
5. Marin, Mariana, *Zestrea de aur,* antologie de autor cu un text critic de Costi Rogozanu, Editura Muzeul literaturii Române, 2002.

II.Bibliografie critică

1.Adam, Georgeta, *Imaginarul poeziei feminine(o secțiune de aur),* Editura Niculescu, București, 2010.

2.Anca, Elena-Claudia, *Incursiuni în feminismul interbelic,* Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2013.

3.Babeți, Adriana, *Amazoanele. O poveste,* Editura Polirom, Iași, 2013.

4.Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii,* Editura Nemira, București, 2005.

5.Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului,* Editura Humanitas, București, 2000.

6.Boldea, Iulian, *Sciitori români contemporani,* Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2002.

7.Boldea, Iulian, Pantea Aurel(coordonatori), *Al. Cistelecan sau Bucuria exegezei,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2012.

8.Braga,Corin(coord.), *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma,* Editura Polirom, Iași, 2007.

9.Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc,* Editura Cartea Românească, București, 1987.

10.Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi(***),* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

11.Grigurcu, Gheorghe, *Existența poezie, Editura Cartea Românească,* București, 1986.

12.Lefter, Ion, Bogdan, *Fleshback 1985:Începuturile „noii poezii”, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.*

[89] Adriana Babeți,*op. cit.*, p. 496.

13.Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române(5 secole de literatură), Editura Paralele 45, Pitești, 2008.*

14. Popa, Marian, *Femei în istoria literaturii române de azi pe mâine,* Fundația Luceafărul, București, 2001.

15.Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, Ediția a III-a,* prefață de Alexandru Cistelecan,Editura Cartea Românească, București, 2006.

III. În periodice

1. Buzea, Constanța, ,,Mariana Marin:Un război de o sută de ani", în rev. *Amfiteatru,* nr., 1982.

2. Cărtărescu, Mircea, ,,Cronici partizane. Concepte și sentimente", în rev. *Amfiteatru,* nr.11, 1982.

5. Felea, Victor, ,,Mariana Marin:un război de o sută de ani", în rev. *Tribuna,* nr. 12, 1982.

6. Grigurcu, Gheorghe, ,,*Marea temă* a Marianei Marin", în rev. *Viața Românească,* nr8., 1991.

7. Lefter, Bogdan, I, ,,Cavalcada poetică", în rev. *Amfiteatru,* nr. 5, 1983.

RUSH HOUR *BY GRAHAM SWIFT: THE CROSSROADS OF IMAGISM, HAIKU, AND ROMANTIC LYRICAL POETRY*

Irina-Ana Drobot, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse Graham Swift's poem Rush Hour as situated at the intersection of Imagism, traditional Japanese haiku, and Romantic lyrical poetry. Swift is a contemporary writer whose poem can be analysed in relation to Ezra Pound's In A Station of the Metro, to Virginia Woolf's moments of vision, and in relation to moments in his own novels especially in relation to his own theory of capturing immediacy. By studying this poem in particular, we can reach a better understanding of what makes up contemporary poetry.

Keywords: poetic language, deviation, travelling, meditation, concrete imagery.

Introduction

"The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough" is the entire text of Ezra Pound's poem titled *In A Station of the Metro*. Pound's poem is an example of Imagism and brings to mind Japanese haiku, as it has a powerful visual effect despite being composed of only two lines.

Ezra Pound was an integral part of the Imagist movement, which continues to influence poetry today. Kao (2011) states: "Although the Imagist movement was cut short by World War I, Imagism has had a strong influence on Modernist poetry and beyond (Perkins, 1987)." She believes that "good poetry should 'show, not tell,' and contain concrete and specific imagery that forms a deeper meaning in the poem (Earnshaw, 2007)." (Kao 2011) This is what Pound and Swift achieve.

Graham Swift's poem titled *Rush Hour* is longer than Pound's *A Station of the Metro*. However, he uses only a few lines in order to create very vivid images, bringing to mind Pound's poem. For instance, the beginning lines "The fog of their massed breath,/ The still-sleepy glitter of their eyes." looks a lot like contemporary English haiku. The rule 5-7-5 syllables is often omitted in contemporary English haiku, which try to adhere to the traditional style of Japanese haiku, which is meant to be said in a single breath. These lines, like Pound's, do not form a complete sentence. Swift's first line, just like Pound's, is focused on a common noun ('apparition' in Pound's poem, 'fog' in Swift's). In the second line, we have in both poems a common noun accompanied by two adjectives ('wet, black bough' in Pound's poem, and 'still-sleepy glitter' in Swift's poem) as well as an alliteration: the 'b' sound in 'black bow' and the 's' sound in 'still-sleepy'. The very title of Swift's poem, *Rush Hour*, suggests transportation and crowds, which are also present in Pound's poem.

Good poetry uses concrete imagery (like Swift's travellers in common means of transportation) which is bound closely to an emotional aspect. This idea is part of Kao's hypotheses (2011) regarding her definition of good professional poetry. The role of syntax in creating the poetic experience was explained by Cureton: "Syntax (i.e., the structure of words, phrases, clauses, and sentences) is one of the major determinants of poetic experience."

Cureton's observations bring to mind "Jakobson's 'projection principle,' which treats poetic syntax primarily as an instrument of parallelism and therefore of textual divisioning and semantic 'coupling' (Jakobson 1987: 117-266, Levin 1962, Lotman 1977)."

Leech and Short drew attention to the use of parralelism and deviation in poetry. These effects are achieved through syntax, semantics or pragmatics. There is no exact definition of poetry, according to Leech and Short. The distinction they draw between poetic and ordinary language is that "Poetic language may violate or deviate from the generally observed rules of the language in many different ways, some obvious, some subtle. Both the means and motives for deviations are worth careful study." (1991: 5) They say that poetic language is characterized by its standing out. Throughout the ages poetic language has been used in many ways, which is why it needs to constantly reinvent itself. They believe, for instance, that poetic language can include archaic words. "Any deviation from expected patterns of linguistic behaviour will bring about a reaction of disorientation and surprise" (Leech and Short 1991: 10). In his poem *Rush Hour*, Swift deviates from the usual short haiku, while at the same time he preserves some of its features. The first two lines bring to mind Japanese haiku through the juxtaposition of two images. However, a Japanese haiku is traditionally composed of three lines, 5-7-5 syllables, with a dash that breaks the two ideas and with a kigo, a reference to a season, which is missing in Swift's poem. The fog is a reference to a natural phenomenon; it can also be interpreted as figurative when combined with human breath: "The fog of their massed breath". If we think of the figurative meaning, we think of a crowd where individuals do not count, where differences are blurred. If we think of the literal meaning, we think of the way they breathe when it is cold outside. Even this literal interpretation of fog serves to make differences between people in a crowd blurred; it makes their faces hard to distinguish. Figurative language, personification or metaphor, is inadmissible in Japanese haiku, even though it is common in the poetry of our own culture. The link between fog and breath would, in Japanese haiku, not be obviously stated but implied indirectly through concrete imagery. We notice the absence of a verb in the two opening lines of Swift's poem. Usually haikus make use of the present tense and the absence of a verb is a sign of skillful craft.

Everyday life presented poetically

Pound explains what he meant by his short poem:

Three years ago in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child's face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation... not in speech, but in little splotches of colour. It was just that - a "pattern," or hardly a pattern, if by "pattern" you mean something with a "repeat" in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. I do not mean that I was unfamiliar with the kindergarten stories about colours being like tones in music. I think that sort of thing is nonsense. If you try to make notes permanently correspond with particular colours, it is like tying narrow meanings to symbols. (http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/metro.htm)

Although Pound explains what he meant to achieve when he wrote his poem, readers are still left to freely visualize and make use of their own imaginations. This is a feature of a haiku poem. While offering visual images to the readers, relationships between and interpretation of these images are left to the reader's imagination. The Japanese custom of writing haikus is for a group of students and their teacher to go out for a walk in nature, then to express their impressions in haiku poems which afterwards will be discussed. The poems will be analysed anonymously and then the authors will be revealed and the best poems will be chosen. A haiku is written in the middle of nature in a moment of insight and inspiration. For Ezra Pound, the moment of insight and inspiration does not come in nature but in the metro in the city. He does use references to nature, though. The words "petals", "wet", and "bough" create a visual image on which the image for faces and crowds is juxtaposed. Swift makes use of references to nature first to express figuratively and visually the idea of crowds: "The fog of their massed breath". The "smoky-blue dawn" is an image connected to the idea of dreams, as we see from the next lines. By leaving out connecting elements and the expected verb in a sentence, Swift creates images that seem to remain still, to be part of the poet's impressions. Another effect achieved is that the reader is made to stop and watch these images. One of the characteristics of haiku is the use of very few verbs – usually in the present tense or gerund. Haiku is written to preserve the essence and the force of the phenomenon the poetic persona observes. Haiku is always about the present and ephemeral moment; it is also a meditation on man's destiny in the middle of nature, of the world with its phenomena, in this universe. Both Swift and Pound juxtapose images of nature with images from city: men living in, and traveling through crowded places. Swift explicitly invites his readers to see something deeper in these images: "So this is their life, what they do every day,/ [...] No, no, look again. It's not what it seems." Common incidents are reinterpreted through the use of poetic language. This is also in line with Swift's novels, which deal with the extraordinary in ordinary. Rifaterre believes that "a poem says one thing and means another' (p. 1)" (quoted in Culler 1981: 89). His theory adds to the understanding of Swift's poem. When keeping this theory in mind, readers notice that a poem may at first appear to be about one thing, but with further consideration they will see that it is actually about something else. (Culler 1981: 89)

The crowds

Although Pound offered us his interpretation of his poem, readers are free to interpret it in many other ways and to notice details which would place those images in another context.

In Pound's poem, the faces are "apparitions" since they are not seen in detail by the observer. The faces may not be distinct, as they lose themselves in the crowd. The focus is on the crowd, not on any individual face. Then the observer moves from general to particular, as he notices the detail of petals on a wet black bough. The movement can also be from inside to outside, from the interior metro station underground to the outside where there are elements of nature, such as rain and the bough. If the bough is black, it may be that the day is cloudy and rainy, that the dark atmosphere from the underground is preserved in the overcast sky.

Moreover, the dark atmosphere, the lack of detail in the crowd's faces, and the fact that the ones in the crowd are described as "apparitions" (suggesting a lack of substance) suggest the loneliness and isolation of the observer in the city. He seems not to care for those in the crowds - they are mere apparitions. Apparitions also suggest a kind of illusion, of being surrounded by people but feeling lonely, since the observer cannot connect with anyone there.

People in big cities pass by crowds everyday, but in the end they do not connect and remain lonely. The dark atmosphere reflects a dark mood. The underground and the bough might remind the reader of the inferno. When one is depressed, one feels that one goes through the inferno. Figuratively speaking the poem can be about going down, in the underground, in the subway, where one feels like one is in hell due to one's loneliness. Depressed people often have difficulty connecting with others, or finding the energy or empathy to spare for others, and the others are thus apparitions without substance, difficult to see in detail. There is some emotional detachment implied in not noticing details of the faces in the crowd. Also, the speaker feels isolated and discriminated against - he is alone, while the others are united in a crowd. From another viewpoint, the black bough and the metro (underground) are both dark places and help us focus on details such as petals and faces. The black bough works as a background for the petals; we imagine the petals as luminous in the dark. The same pattern of patches of light against a black background is applied to the faces in a dark metro station.

The poem can also be about one of those quick glimpses as one walks or as one finds oneself inside the moving metro. One sees crowds and then focuses briefly, in a flash, on the details, on some flowers being held by a passenger in the metro. It is about busy city life, with the high speed of living. There is beauty in those instants of everyday life in a busy city. The author captures those moments of beauty just like in a haiku.

Baig offers a dark interpretation of the poem by Pound and compares it to *The Love Song of J. Alfred Prufrock* by T.S. Eliot:

> Both, Eliot's 'Prufrock Song' and Pound's 'Metro Poem', deal with the similar contemporary issues in a critical tone. These poems launch a stark comment on the modern man living in moral world of immoralities, darkened with the evils of capitalism, hypocrisy, indifference, emotional and aesthetic downfall and social alienation. (Baig 108)

Everyday modern human life is compared to life in an inferno:

> Eliot's primary concern in the 'Prufrock Song' is that of the hell to which human beings are subjected every day of their lives. The Epigraph to this song has been taken from Dante's "Inferno". […] This hell of Prufrock is not his alone; it is shared by every human being who ever lived. In Pound's view this could be interpreted as the hell of 'Usura' in the modern world, from where there's no escape for the modern man. The 'faces' at the 'station of the metro' that Pound comes across are all searching their way out of the material hell, however, they're unable to pluck themselves off the 'wet, black bough'. (Baig 108)

Despite the dark associations which would usually come to mind, the beauty of the images remains. It is suggested by poetic language just like in Swift's poem. "Petals on a wet, black bough" can only suggest, after all, an image of the beauty of nature. Swift's poem shows us that the people in the crowd do not just go to work every day. The poem shows us that their lives go beyond what seems at first sight: "This smoky-blue dawn/ That hasn't yet torn them from dreams,/ These lights on their faces." Swift suggests that there is a beauty to life: a beauty that goes beyond routine. Once you visualize these images as a reader you move beyond the level of interpreting the crowds and modern city life in a negative way, or of merely thinking of their isolation.

Travelling on common means of transportation and reflecting

Swift's poem, as well as Pound's, is made up of reflections and impressions of the other passengers on common means of transportation. Swift also makes use of such reflections in one of his novels, *Shuttlecock*:

I am struck by the way people behave on the Tube. They look at each other beadily and inquisitively, [...] What goes on in the Tube is done with suspicion and menace. It is as if everybody is trying to search out everybody else's story, everybody else's secret, and the assumption is that this secret will always be a weakness; it must be something unpleasant and shameful which will make it possible for its owner to be humiliated and degraded. [...] look at any group of people in an Underground train. You won't see much laughter, smiling or even talk. Not nearly as much, at least, as you'll see in any bus or railway carriage travelling through the genial daylight. Ignore the people whose faces are conveniently sunk in books and magazines. Watch the eyes of the others. Am I right? Everyone is trying to strip everyone else bare, and everyone, at the same time, is trying not to be stripped bare himself. (Swift)

This kind of reflection brings to mind Virginia Woolf's short story *An Unwritten Novel* where the narrator, while riding in a train, imagines possible characters and plots for a novel based on her observations of another passenger whom she calls Minnie Marsh. There is another poem by Swift where we have a reference to travelling. In his poem *The Bookmark*, Swift suggests that imagination is a way to achieve a distance from oneself. The poetic persona opens a book and notices an old bus ticket; he starts wondering about "The story it seems to want to tell" (Swift 2009: 256). He wonders about the person who put the ticket there and at the end of the poem we read "You know, of course, it must have been you" (Swift 2009: 257). Here Swift suggests that there are images that touch us and strike us like moments in haiku. He uses that image as a memory and places it in the past; it is also a moment of reference, suggested by his use of the bookmark. Sometimes, "those images of what might have been/ Can't be so different now/ From images of things that really were,/ Memory and longing amounting to the same", as Swift claims in his poem *We Both Know* (2009: 240). Swift is aware of the ephemerality of moments like those expressed in haiku. In haiku, we express the here and now and what strikes us in the moment.

Conclusions

Swift expresses moments of visions in his poems, reminding us of Japanese haiku. The focus on life in the city and moments of beauty replaces the traditional meditation on the beauty of nature in Japanese haiku. Swift follows Virginia Woolf's footsteps in focusing on the beauty of the city. Readers are familiar with the beginning of *Mrs. Dalloway*, the title character's walk through London and her enthusiasm when experiencing moments of vision. It reminds us in turn of one of Wordsworth's sonnets. In *Composed Upon Westminster Bridge*, Wordsworth presents London on the one hand as idyllic, on the other hand as de-humanized. According to Pike, the lines: "The beauty of the morning; silent, bare/ Ships, towers, domes, theatres, and temples lie/ Open unto the fields, and to the sky", show London on a beautiful morning. In the last lines, London is not alive but "lying still" with its "mighty heart". Different perspectives of London show us that reality is fragmented, reflecting the characters' inner worlds and of their personalities. Their personalities are in a process of change and evolution. This is the way the Romantics view the self in lyrical poetry:

the romantics were fascinated with a particular view of the self, the self that Emerson (1990) described as "that science baffling star [...] without calculable elements [which are] at once the essence of genius, of virtue, and of life, which we call Spontaneity" (pp. 160-161). The self is not rational and calculating, it is expressive and processual. (Streeter 2010: 238)

The fragmented reality does not reflect a rational view of the self, but an "expressive and processual" one. Swift's poems are thus a mixture of Japanese haiku and of Romantic moments of vision which view personality as changing through the characters' observation of present reality. Graham Swift's reflections on the novel[90] are in line with this idea:

Today's news, which may be yesterday's anyway, will be eclipsed tomorrow.

One of the principal things novels can do is depict and explore this very transitoriness. They're there to take the long view, to show change and evolution, human behaviour worked on by time. But none of this means that novels, which can never be strictly of now, cannot have their own kind of "newness" or have something which actually out-thrills the thrill of the merely contemporary. They can have immediacy. (Swift 2011)

Swift shows the novel's focus on character evolution and how the time separating us from the time the characters live in becomes irrelevant, since the novel deals with universal issues. What is more, he focuses on "immediacy" in his novels, just like in his poems. *Rush Hour* depicts a transitory moment: that of travelers in a common means of transportation. Some form of this moment will repeat almost every day, as many of these people travel back and forth. However, the poet's insight, and the connection between the travelers which creates lyrical mood, is far more ephemeral. Although theoretically repeatable, this moment will not have the same effect on the lyrical persona's perception at all times. Swift refers to his experience of this moment as "this one, unrepeatable scene". To others such a moment may pass unnoticed. The relation of this poem to Swift's novels is given by his concern with "the extraordinary in the ordinary". According to Lindsay, Swift's novels

deal with the extraordinary in the ordinary. His novels are about ordinary events in the lives of ordinary people. However, in their voices Swift ponders some of the bigger issues of life - death, birth, marriage and sex - as well as the everyday politics of relationships and friendships. His intricate narrative patterns raise questions about the relationship between personal histories and world events, between personal and public perceptions. (Lindsay 2002)

The "extraordinary in the ordinary" (about which Swift also writes in his poem *Unlooked-for*: "Ordinary moments that aren't so ordinary at all") has to do with depth of observation and situates Swift's poem *Rush Hour* in-between Imagism, Japanese haiku and Romantic lyrical poetry. What the Romantics called "moments of vision" can go hand in hand with the ideas of Japanese haiku. Both suggest a deeper level to reality. Imagism also borrows from Japanese haiku the brief and concrete images which often suggest a deeper level than just that of pure descriptive observation.

How is it possible to talk about haiku in a poem that is not written according to its rules of form? Genre is a matter of the readers' interpretation. This is how Jonathan Culler, in

[90] *Graham Swift on 'contemporary novels'*, in *The Guardian*, 4 June 2011.

his book on semiotic approaches to literature, *The Pursuit of Signs* (1981), introduces one of Todorov's theories. Although the theory focused on the fantastic literary genre, Todorov's approach can explain the operations readers do with any literary genre. The fantastic genre's striking feature is figurative language; in a similar way, the haiku has features which remind readers of this kind of experience of special moments in everyday life) which gain their attention. "The reader must perform imaginative transformations on the various things seen and heard," Culler (1981: 76-77) describes the reader's analysis of Blake's poems. Readers imagine and interpret. They do not stop at what they expect to be there or at what seems to be there. They are drawn into imagining a genre which is only suggested by Swift's poem. The first two lines of Swift's poem *Rush Hour* are perceived as a haiku. In an interview with Catherine Bernard, entitled *Graham Swift ou le temps du récit* (1996), Swift confirms this when he explains his intentions when writing: "much more important for me is the emotional side of fiction. Whether or not they can say they've discovered some truth by reading my book, I want my readers to have had an experience, I want them to be emotionally involved. If it's not about truth, then fiction is about compassion." (1996: 13). Provoking emotion through imagery is, after all, the purpose of haiku poems.

References

Baig, Mahrukh. *A Comparative Analysis of Ezra Pound's In a Station of the Metro and T.S. Eliot's The Love Song of J. Alfred Prufrock*, M. Phil Applied Linguistics, "Lecturer English" University of Management and Technology, Lahore, Pakistan.

Culler, Jonathan. 1981. The Pursuit of Signs, Cornell University Press.

Graham Swift on 'contemporary novels', in *The Guardian*, 4 June 2011.

Graham Swift. Interview with Catherine Bernard. *Graham Swift ou le temps du récit*. Eds. Michel Morel, Jean-Jacques Lecercle, Jean-Louis Picot and Marc Porée. Paris: Editions Messene, 1996. 9-18.

Kao, Justine T. 2011. A Computational Analysis of Poetic Craft in Contemporary Professional and Amaetur Poetry. A Thesis submitted to the Department of Symbolic Systems of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelors of Science with Honors.

Leech, G., Short, M. 2007. *Style in Fiction*, London and New York: Longman.

Lindsay, Cora. 2002. *Graham Swift*, <www.contemporarywriters.com>

Streeter, Thomas. International Journal of Communication 4 (2010), Feature 237-240, *Body, the Romantic Self, and the Internet***,** University of Vermont.

Swift, G. *Shuttlecock*. London: Picador, 1997.

Swift, Graham. *Making an Elephant. Writing from Within*, New York: Alfred A. Knopf, 2009.

A CONFESSIONAL AND ESSAYISTIC EXISTENTIAL MODEL: INDIA

Mihaela Rusu, PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Already renowned, although he is only 27 years old, Mircea Eliade publishes in 1934 three books, completely different from each other, in point of both structure and composition: Întoarcerea din Rai [The Return from Paradise], Oceanografie [Oceanography] and India.

The volume India, published three years after his oriental experience, represents the travel notes of the young Romanian student, a form of exotic literature, written both as a confession and as a collection of essays, in which India's spirituality and magical practices are recorded with amazement and satisfaction by the European conscience of a man coming from a marginal culture. Disappointed by the European existential model, which he discusses in his trăirist (roughly, philosophy of life) novels, Eliade is in search of a model of spiritual existence in India, and discovers that, in this space unknown to the Europeans, the philosophy of life may encounter the mythical, in a dialogue which he is willing to reveal to the whole world.

Keywords: exotic literature, trăirism (philosophy of life), orientalism, dialog, confessional writing

În contextul în care Mircea Eliade își susține teza de licență pe o temă legată de filosofia Renașterii, se pune întrebarea care este momentul decisiv din existența sa care-i va deturna energiile spre un domeniu de studiu cu totul nou lumii în care se formase. Studiile asupra acestei perioade, arată că cei trei ani petrecuți de Eliade în India, din 1928 și până în 1931, au jucat acest rol hotărâtor în devenirea sa. Tânărul de 21 de ani, care sosește cu vaporul la Ceylon în 1928, nu este un simplu călător dornic să descopere o lume exotică, pe jumătate sălbatică, pe jumătate arhaizată, este în primul rând un erudit, însetat de adevăruri, el caută să afle cum e posibil „să te împotrivești morții (…) inteligenței și vieții interioare" [Eliade, 2007: 139]. Se pare că modelele de existență ale lumii europene pe care le descoperise de timpuriu prin lecturile sale vaste, nu-i revelaseră rostul acestei căutări spiritualizate.[91] Eliade a avut nevoie de întâlnirea cu poetul indian Rabindranāth Tagore ca săînvețe și el, europeanul descendent ai unui Occident „superb și mortuar", „lecția Indiei": „India *poate* descoperi Europei nu un adevăr, ci *o cale*, și calea aceasta o batem noi aici, în India, de patru mii de ani. India poate învăța că viața spirituală (ah! cât de fad și de trădător e cuvântul acesta! dar d-ta înțelegi ce vrem să spunem noi, indienii, prin viață spirituală) e *bucurie*, e voluptate și dans, câteodată tumultoasă și sălbatică asemenea ploilor Bengalului, altădată calmă și elevată asemenea culmilor himalayene. Viața spirituală e inocență și libertate, e dramă și e extaz. " [Eliade, 2007: 139]

[91] A se vedea și Milea, Doinița, *Mircea Eliade. Intelectualul. Exiluri, transferuri, identități*, comunicare susținută în cadrul sesiunii științifice cu participare internațională cu tema „Centenar Mircea Eliade și Mihail Sebastian", mai 2007, organizată de Centrul de cercetare filologică și dialog multicultural - din cadrul Universității „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia. Publicat în *Annales Universitatis Apulensis,* Philologica 8, tom1, ISSN 1582 5523.p.9-12.

În momentul in care are contactul direct cu lumea indiană, Eliade nu poate decât să intuiască lecția Indiei, pe care ulterior o va transpune în teza sa de doctorat despre yoga, publicată mai târziu cu titlul *Yoga. Essai sur les origins de la mystique indienne*, pentru ca abia după zece ani de la plecarea din India să înceapă lucrul la *Prolegomene la o istorie a religiilor indiene*, lucrare care va deveni în timp opera sa științifică de referință.

Publicând în 1934 volumul *India*, Eliade oferă cititorilor din interbelicul românesc imaginea unui Orient fabulos și erudit „un amalgam strivitor de tradiții și peisaje, de obiceiuri, întâmplări și oameni, care e el însuși doar un fragment din creuzetul imens și atât de puțin cunoscut al unei Asii contemporane." [Ciurtin, 2007: 8] Orientul lui Eliade este, tematic, diferit de cel al pașoptiștilor, Alecsandri și Bolintineanu, care au surprins în scrierile lor Orientul musulman, răspândit între Africa de Nord și strâmtoarea Bosfor, dar tânărul indianist are în comun cu predecesorii săi romantici apetența pentru descrierile de natură, superbe și patetice. Întâlnirea cu Ceylonul are un puternic impact asupra tânărului călător care nu precupețește cuvintele în descrierea picturală pe care o face acestui spațiu pe care niciodată nu-l va uita: „Iată fâșii de stâncă, lespezi rupte de cutremure, munți răsturnați, care își arată rănile lor împietrite, semnele strivirilor și detunăturilor din alte ere. O nuditate surprinzătoare pentru încleștările vegetale din jur. Lespezi pure, albe, fumurii, peste care apa aleargă în mii de vine, apă ce scaldă numai coaja. Ies câteodată din învălmășeala junglei și se arată în soare, nude și moarte, fără s-o umilească, fără s-o acopere sub iureșul ei, păzind-o în același timp de frații haini de alături, plantele, care așteaptă cu mii de ochi s-o strivească, s-o șteargă de pe fața luminii și să ridice deasupra ei o junglă nouă. " [Eliade, 2007: 22] Dacă în scrierile epice, Eliade consideră descrierile drept fragmente care parazitează conținutul romanului, pe care și-l dorește spiritualizat, în eseurile și notele de jurnal care compun volumul *India*, tânărul călător, pus față în față cu măreția peisajului indic „nu-și cenzurează impresiile." [Simion, 2011: 347]

Aplicarea conceptului de orientalism asupra unora dintre scrierile eliadești, impune aducerea în discuție a altor doi termeni: alteritatea și exotismul. Călătorind din Ceylon și până în Himalaya indiană, tânărul Eliade experimentează exotismul oriental, dar nu ca pe o „stare caleidoscopică specifică turistului și spectatorului mediocru, ci ca pe o reacție de șoc, vie și curioasă, a unei individualități puternice împotriva unei obiectivități pe a cărei distanță o percepe și o degustă" [Victor Segalen apud Antofi, 2008: 86]. Confesiunile consemnate în jurnal evidențiază dimensiunile multiple ale primei sale experiențe indiene, precum și bogăția culturală a unei țări care până la el nu mai fusese literaturizată de nici un alt român. În afara romanticilor pașoptiști, scriitorii români, în majoritatea lor, nu au fost interesați de transgresarea propriilor frontiere. Mircea Eliade, în timp ce citea la Roma o carte a lui Surendranath Dasgupta, află despre o remarcabilă ofertă de-a studia în India, grație unei burse generoase oferită de maharajahul Manindra Chandra Nandy. În mod cert, diferit față de colegii săi de generație, Eliade, descoperind această oportunitate, ia hotărârea de-a pleca în India în vederea realizării unei teze de doctorat axată pe studiul filosofiei yoga, fiind atras de ideea de diferență spirituală dintre lumea occidentală și cea orientală, încercând prin această cercetare să-și justifice în fața conștiinței propria esență, adică să-și îndeplinească un vis secret, acela de a „totaliza contrariile." [Eliade, 1990: 37] Richard Reschika, monograful american al lui Eliade, e de părere că interesul crescând al acestuia pentru spiritualitatea indiană se explică prin pasiunea lui pentru existențialismul european. El are în vedere, atât existențialismul german, reprezentat în principal de Heidegger, cât și existențialismul francez și trăirismul românesc din anii treizeci: „După Eliade, gîndirea indiană putea să intereseze Europa sub trei aspecte: mai întâi tratarea feluritelor determinări ale omului, apoi elaborarea problemei temporalității și a istoricității umane și, în fine, căutarea unei soluții la spaima și disperarea care apar o dată cu conștiința temporalității." [Reschika, 2000: 20] După experiența indiană, Eliade ajunge la concluzia că existențialul „a fi în situație", adică a fi supus

temporalității și istoricității, își găsește soluția în „existența în maya" care „refuză lumea așa cum este", fară a ajunge însă la nihilismul și pesimismul european. În filosofia indiană „se refuză *această lume* și se depreciază *această viață* deoarece se știe că există *altceva*, dincolo de devenire, de temporalitate, de suferință. În termeni religioși, aproape că s-ar putea spune că India refuză *Cosmosul profan* și *viața profană*, fiindcă este însetată de o lume și de un mod de a fi *sacre* (…) A te elibera de suferință, acesta este scopul tuturor filozofiilor și al tuturor misticilor indiene." [Eliade apud Reschika, 2000: 21] Eliberarea prin suferință este pentru Eliade o formă de armonizare a contrariilor, fenomenul *coincidentia oppositorum* stând la baza concepției filosofice eliadești.

Într-unul din studiile de referință ale culturii orientale, cercetătorul Edward W. Said, încercând să definească orientalismul, apreciază că, în literatură, acest concept desemnează studiul „presupunerilor ideologice, imaginilor și fanteziilor legate de o regiune a lumii numită Orient." [Said apud Ghiță, 2013: 30] În opinia cercetătorilor români, Orientul e „o lume efeminată, lascivă, pasivă, tulburată de pasiuni și puțin atinsă de episteme, într-un cuvânt, un univers bântuit de tirani și de hetaire." [Ghiță, 2013:34]. Perspectiva lui Eliade asupra Indiei se circumscrie în mare parte acestor opinii, dar în egală măsură oferă și o notă inedită asupra acestei lumi diferite de spațiul identitar românesc. Paginile reportajelor și povestirilor din volumul în discuție surprind procesiuni impresionante și ritualuri mortuare, unele emoționante, altele grotești prin nota de macabru: „Cobor de la templu spre *ghat,* către una din acele terase în amfiteatru, cu trepte de piatră, pe care se ard morții și unde se scaldă vizitatorii. Scăldatul era în toi și apa ajunsese aici bătută cu mâl, grea de petale și coroane. (…) cât de frumoasă și de ispititoare ar fi priveliștea aici, cu privirea prinsă cât ține ochiul de toate *ghat-urile* și templele oglindite în ape, tot nu te poți stăpâni să nu tremuri de ciudă și de scârbă. Căci la drapta și la stânga ta se ard cadavre. Și e peste putință de înțeles cât de îngrozitoare e mireasma aceea de carne friptă purtată de vând de-a lungul malului. Poate de aceea sunt hindușii vegetarieni…" [Eliade, 2007: 40] Alternează în paginile acestei cărți scârba nedisimulată, cu admirația pentru ritualurile arhaice ale hindușilor, drumurile istovitoare cu popasurile din temple și mânăstiri, vânătorile de crocodili în junglă cu procesiunile de sfinți, civilizația engleză cu mizeria indiană, sublimul cu derizoriul. Ceylonul, Bengalul, Benaresul, Amritsarul și Jaipurul sunt orașe scăldate în arome, în simfonii și litanii, învăluite în pietre scumpe și șaluri de mătase.

Tânărul călător nu nu observă numai natura indiană, arhitectura locurilor și religiozitatea oamenilor, el analizează și femeia indiană. Primele notele din jurnalul indian zugrăvesc tinere încărcate de seducție și mister întocmai scenariilor orientale prezentate în detaliu în poemele romanticilor europeni : „Femei de o fascinantă frumusețe, înfășurate în voaluri de mătase, cu părul despletit și picioarele goale, grele de brățări (…) femei cu obrazul alb și cu umbletul semeț al indienilor de miazănoapte. Ochii poartă în priviri, alături de inevitabila fascinație a oricărei femei orientale, o mândrie reținută și forte" [Eliade, 2007: 48] Sunt însă și notații care trădează uimirea europeanului care descoperă cu neputință condiția mizeră a femeii hinduse: „Încă înainte de a coborî din tren am fost amețit de fetele care se ofereau să ne ducă bagajul. European, crescut în cultul eternului feminin, eram destul de încurcat în alegere. Pentru că erau prea multe fete care își ofereau serviciile și bagajele mele prea puține. Alergau la fereastra compartimentului și luptau cu coatele împotriva concurentelor (…) Fetele poartă bagajul într-o manieră ciudată. Îl leagă cu o frânghie, îl așează pe spate și-l susțin cu fruntea, cu ajutorul unei fâșii de scoarță." [Eliade, 2007: 71] Eliade, europeanul călător, observă toate aceste discrepanțe, admiră inefabilul feminin și consemnează aparent indiferent luminile și umbrele Indiei.

Fie că este ucenicul care face traduceri din sanscrită câte 12 ore pe zi, yoghinul de pe Himalaya sau simplul călător, tânărul Eliade manifestă, în perioada celor 3 ani cât a stat în

India, o preocupare tot mai mare pentru documentarea sistematică și, din dorința unei cunoașteri complete, își asumă o inițiere autentică în legile și credințele hinduse în momentul în care pleacă în explorarea acestei țări, pornind din insula Ceylon spre Himalaya indiană, trecând prin India centrală, Sikkim și

pasul Kaiber. Orientul lui Mircea Eliade este în primul rând un spațiu geografic deosebit de pitoresc, dublat însă frecvent de un spațiu mental, generat de facultatea imaginației. Plecând de la ideea că în acest spațiu nou, conștiința sa este pusă în fața a două lumi, una imediată și alta mediată prin amintire, Eliade înțelege că se află la o răscruce: pe de o parte descoperă „o civilizație mai veche, apărătoare a unei Weltanschauung anistorice și asociale, dar spiritualiste" [Ghiță, 2013: 42], și, pe de altă parte, păstrează în minte „o civilizație mai nouă, apărătoare a unei Weltanschauung istorice și sociale, dar raționaliste." [Ghiță, 2013: 42]. Din această conjugare permanetă dintre cele două lumi care-și dispută supremația în conștiința tânărului cercetător, se profilează în penumbră alteritatea ca „dorință metafizică" care „tinde către cel absolut altul" [Lévinas apud Ghiță, 2013: 44] Acest dialog permanent care se stabilește între cele două spații culturale dau viață unei lumi spiritualizate, ilustrate în eseurile acestui volum care transpun într-o manieră eteroclită „portretul unei lumi necunoscute (…) în care miticul și existențialul trăiesc într-o conjugalitate monstruoasă" [Simion, 2012: 349]

Dacă ar trebui să definim spaţiul literar de apartenenţă, ar trebui să pornim de la prefața cărții, în care autorul atrage atenția că *India* nu e „nici un jurnal de călătorie, nici un volum de impresii, nici unul de amintiri" [Eliade, 2007: 19], ci mai degrabă o însumare de reportaje și povestiri care dau textului un caracter fragmentar și voit autentic, real. Dincolo de impresia generală de autenticitate, textul se supune într-o oarecare măsură regulilor ficțiunii, dat fiind faptul că „la fiction assure cet espace, le lieu du texte et de la condition humaine, où l'écrivain, narrateur parfois, revit les images de sa propre vie, de son propre trajet dans le monde, de sa jeunesse." [Milea, 2010: 176] Contrar celor spuse de autor în avantextul volumului, *India* este în egală măsură alcătuită din toate aceste negații, întrucât în paginile ei pot fi identificate clauza calendarității, subtitlul jurnal și identitatea dintre eul social și eul creator. În același avantext, autorul precizează că volumul în discuție „nu este o carte unitară asupra Indiei" [Eliade, 2007: 19], afirmație care se confirmă în timpul lecturii, întrucât scriitura, în parte eseistică, în parte diaristică, nu lasă loc abordării necesare unei viziuni unitare. Lectura fiecărei pagini dezvăluie cititorului nu atât omul care a plecat în India să scrie o carte, să facă o teză de doctorat sau o carieră, ci pe acela care „a avut afinități prestabilite cu India" [Ioanid, *India* în „Ramuri", 1934 apud Dosarul Eliade IV, 2000: 166], care trădează „o mare dragoste pentru sufletul Indiei, pentru spiritul ei religios și metafizic și o mare înflăcărare pentru vegetația, pentru fauna, pentru clima și pentru toate celelalte contingențe cosmice capricioase și luxuriante, sublime și fatale ale acestei țări." [Martinescu, *India,* in „Munca literară", 1934 apud Dosarul Eliade IV, 2000: 162]

Bibliografie

Antofi, Simona, *Proza paşoptistă şi postpaşoptistă. Reevaluări critice,* Europlus, Galați, 2008.

Ciurtin, Eugen, *Anii bisecți și secțiunea între două lumi*, prefață la Mircea Eliade, *India. Nopți la Serampore. Secretul doctorului Honingberger*, Cartex 2000, București, 2007.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Eliade, Mircea, *India. Nopți la Serampore. Secretul Doctorului Honigberger,* Cartex 2000, București, 2007.

Ghiță, Cătălin, *Orientul Europei romantice. Alteritatea ca exotism în poezia engleză, franceză și română*, Cuvânt înainte de Al. Cistelecan, Tracus Arte, București, 2013.

Milea, Doiniţa, *L'écriture romanesque: narration, mémoire, identité*, în *La Francopolyphonie. Langue, littérature, culture et pouvoir* (Actele Colocviului Internaţional « Francopolyphonie 5: Langue, littérature, culture et pouvoir », Université Libre Internationale de Moldova, Institut de Recherches philologiques et interculturelles, Chişinău, 26 mars 2010), Chişinău, ULIM, ICFI, 2010, ISSN 1857-1883, pp.175-181; URL:

http://www.box.net/shared/fibman7gnn.

Milea, Doiniţa, *Mircea Eliade. Intelectualul. Exiluri, transferuri, identităţi*, comunicare susţinută în cadrul sesiunii ştiinţifice cu participare internaţională cu tema „Centenar Mircea Eliade şi Mihail Sebastian", mai 2007, organizată de Centrul de cercetare filologică şi dialog multicultural - din cadrul Universităţii „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia. Publicat în *Annales Universitatis Apulensis*, Philologica 8, tom1, ISSN 1582 5523.p.9-12.

Reschika, Richard, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Saeculum, București, 2000.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

***, *Dosarul „Mircea Eliade"*, volumul IV, *Pro și contra*, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Curtea Veche, București, 2000, reunind articolul lui P. Martinescu, „India" din revista „Munca literară", 10 iulie 1934 și pe cel al lui M.D. Ioanid, „India" din revista „Ramuri", nr.4-6, august-octombrie 1934.

THE WARMBLOODED GIPSY WOMAN AND THE GADJO IN LITERATURE

Puskás-Bajkó Albina, PhD student, Petru Maior University, Târgu Mureș

Abstract: The seductiveness exercised by the figure of the Other often becomes encapsulated into a special concern with women. And, as a series of postcoloni alism theorists from Edward Said to Gayatri Spivak have emphasised, the Other is always gendered. The image of the Gypsy woman has historically occupied an important place in non-Roma works of fiction, such as novels and films. At the end of the nineteenth century the allure of 'Gypsies', 'Bohemians' or 'Tsiganes' emerged as a twin sister to the Orientalism and primitivism popular among the European aristocratic and educated elites. In Central Europe at that time the entertainment of the nobility and the military was invariably accompanied by choirs and troupes of 'passionate' Gypsy musicians. The literature, operas and operettas of the same period evoke the enamoured fascination with Gypsy women on the part of men from non-Roma high society. The imagery of the 'warmblooded' Gypsy, momentarily defying male domination by her personal choice of a partner (a non-Gypsy, or Gadjo, possibly) is the basis of a narrative structure found equally in Romantic writers like Prosper Mérimée or Alexander Pushkin and in realists such as Leo Tolstoy, and even much later in the work of contemporary filmmakers like Emir Kusturica and Tony Gatlif. The Gypsy woman is thus constantly presented as steeped in mystery and erotic passion thanks to sexual and psychological qualities that are presumed exceptional.

Keywords: Gipsy, Gadje, female norms, attraction

With their big, black, round eyes, the girls of the tribe have a dignified look and a slender bearing; they clap their hands against their bewitching hips with a clink of necklaces, earrings and bracelets.[92] The seductiveness exercised by the figure of the Other often becomes encapsulated into a special concern with women. And, as a series of postcolonialism theorists from Edward Said to Gayatri Spivak have emphasised, the Other is always gendered. The image of the Gypsy woman has historically occupied an important place in non-Roma works of fiction, such as novels and films –just as the passionate' Gypsy musicians.[93]

The literature, operas and operettas of evoke the enamoured fascination with Gypsy women on

the part of men from non-Roma high society. The imagery of the 'warmblooded' Gypsy, momentarily defying male domination by her personal choice of a partner (a non-Gypsy, or Gadjo, possibly) is the basis of a narrative structure found equally in Romantic writers like Prosper Mérimée or Alexander Pushkin and in realists such as Leo Tolstoy, and even much later in the work of contemporary filmmakers like Emir Kusturica and Tony Gatlif. The Gypsy woman is thus constantly presented as steeped in mystery and erotic passion thanks to sexual and psychological qualities that are presumed exceptional.

[92] Zaharia Stancu,*Șatra [The tribe],* Editura Militar , București, first edition 1968, 1986, p 91
[93] As explained in Henriette Asséo, *Les tsiganes, une destinée européenne*, Gallimard, Paris, 1994.

In this article, I examine the particular form that the gendered image of the Gypsy Other takes in literature Gypsy' female characters, they are represented as having divining faculties, as experts in the magic arts. They are frequently depicted as exotic creatures with a diabolic ability to bewitch non-`Gypsy' males, who cannot help falling madly in love with them' against their will. In the next part I will focus in particular on the stereotype of the `femme fatale', which emerged in nineteenth-century European literature and greatly contributed to shape the imagery of the Gage about `Gypsy' women. The role played by `Gypsy' female characters in works by non-'Gypsy' artists appears to follow a recurrent pattern. In many works, the `Gypsy' is at the centre of some intricate plot, often entailing child stealing, the use of magic or various forms of trickery. `Gypsies' are here perceived as synonymous with ruse, deception and double-dealing: they are ambiguous, mischievous characters by definition. Female figures in particular are portrayed as malicious and treacherous. In addition to hatching evil plots and harbouring hostile feelings against non-`Gypsies', they are also employed to give the narration a magic connotation. This is particularly evident in literary works by nineteenth-century authors, where the presence of `Gypsy' female characters is generally surrounded by a magnetic aura.

The appearance of the `Gypsy' character on the scene tends to provoke feelings of admiration, surprise and amazement. Such is the appearance of Carmen at the beginning of the homonimous short story by Prosper Merimee In Victor Hugo's Notre-Dame de Paris, Esmeralda appears as a supernatural creature, a dazzlingly beautiful 'vision':

> Dans un vaste espace laisse libre entre la foule et le feu, une jeune fille
> dansait. [...] Elle n'etait pas grande, mais eile le semblait, tart sa fine
> taille s' elanciat hardiment. Elle etait brune, mais on devinait que le jour
> sa peau devait avoir ce beau reflet dore des Andalouses et des Romaines.
> [...] Ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'etait une surnaturelle
> creature[94]

Everybody seems completely absorbed in the contemplation of the `Gypsy' girl - `Autour d 'eile tous les regards etaient fixes, toutes les bouches ouvertes' (around her,

all eyes were fixed and all mouths agape) - as if under a magic spell. Preciosa seems to have an analogous effect on her audience:

”El aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los Ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborin y castanetas y fuga del baffle salio un rumor que encarecia la belleza y donaire de la gitanilla, y corrian los muchachos a verla, y los hombres a mirarla.”[95]

This way of looking at `Gypsies' was quite widespread in nineteenth-century European literature and contributed to establish Romani art as a recurrent literary trope. References to `Gypsy' musical talent may be found in a wide range of authors, such as Cervantes, Dostoevsky, Hugo, Tolstoy, Garcia. Lorca and many others. [96]This is how Hugo describes the singing talent of the young bohemienne:

---

[94] `In a huge space left free between the crowd and the fire, a young girl was dancing. [...] She was not tall, but so boldly erect was her slim figure that she looked it. She was dark, but you could tell that in the daylight her skin must have had that lovely golden sheen of Roman or Andalusian women. [...] Her black hair, her fiery eyes, she was indeed a supernatural creature'. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris: Gallimard, 1975), pp. 62-63; trans. by J. Sturrock.

[95] `Preciosa was so attractive that as time went on she won the hearts of everyone who clapped eyes on her. Amid the sound of tambourines and the castanets, and the flurry of the dance, praises of the beauty and grace of the little gipsy girl brought the lads running to see her and the men to gaze at her'. M. de Cervantes, *Vovelas Ejemplares* (Madrid: Ediciones Cätedra, 1980), p. 64; trans. by C. A. Jones.

[96] On the theme of Gypsy art and music within the body of European literature, see Djuric's article `*Rome Sinti nella letteratura'*, in Lacio Drom 3-4 (1993), pp. 18-32.

`C'etait indefinissable et charmant; quelque chose de pur, de sonore, d 'aerien, d 'alle'; `eile semblait chanter, comme l 'oiseau, par serenite et par insouciance'. [97]

But besides the vague atmosphere of enchantment created by their talent as dancers, `Gypsy' girls seem to excite rather insane passions among the non-`Gypsies'. In Notre-Dame de Paris, Frollo (a priest and alchemist) is devastated by his passion for Esmeralda. The features of this love are unmistakenly described by the victim himself as the result of a magic spell with terrible consequences:

Oh! quelle desertion de toute vertu! quel abandon desespere de moimeme!

Docteur, je bafoue la science; gentilhomme, je dechire mon nom;

prete, je fais du missel un oreiller de luxure, je crache au visage de mon

Dieu! tout cela pour toi, enchanteresse! pour titre plus digne de ton

enfer! [98]

In Romantic literature starts from an opposition between the autonomy and the resistance of Gypsies to authority - these are the characteristics of the underlying symbol of freedom – the figure of the Gypsy . They are treated as a community who loves and keeps its freedom and political resistance , despite all the shortcomings and persecution . The most representative in this regard was Pushkin's e great poem *Gypsies* [99]; written in 1824 , the hero of which, Aleko became a favorite in the whole nineteenth-century Russian literature . He became a prototype for " the superfluous hero " later . Aleko escapes from the civilized world into an uncivilized existence : he chooses a nomadic Gypsy community for the scene of his survival .The Rroma Vaida gladly accepts him , allowing him to share everything with them. Only later does Aleko find out that the Gypsies are not only outside society, but also outside historical time: once they had provided shelter to Ovid, during his political exile , act for which the Gypsies have received the Orphic Songs , as a symbol of gratitude. Aleko falls in love with the Vaida's daughter, Zemfira , who shares his feelings , so everything seems perfect until we learn the secret of any Gypsy : they , free natures of birth,cannot become the property of anyone, just like their love cannot be owned by anyone. Aleko can't bear the girl's unfaithful behaviour-a girl who would drive any man crazy with her beauty - and becomes a murderer . The Vaida casts them out from his world , a world where no human life nor love can become someone's property . Aleko yearned for his own liberty at the price of Zemfira's freedom, which is unacceptable , so it is compulsory for him to return to where it ran away from.

For the Romantic aesthetics bizarre impressions spiced with grotesque elements were the long awaited expression of Otherness – of the Gypsy in this case. The antagonism between the bourgeois existence and the Gypsy intoxicates in the bud any attempts of dialogue between the two groups . It is possible that Victor Hugo's novel *Notre Dame de Paris,*[100] written in 1831 to be the most successful example in this regard. Esmeralda is a street dancer of Gypsy origins who is full of charm and compassion from birth, staying natural no matter what she does . She is the center of the human drama of the story. Each and every citizen of Paris is watching her incessantly, while she experiences the volatile moods of the masses : at first, she is worshiped for her exceptional dance moves ,then w hated and

[97] `It was both enchanting and indefinable: something pure, resonant, aerial and winged, so to speak; [...] she seemed to sing like a bird, out of serenity and a light heart'. From V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 86; trans. by J. Sturrock.

[98] 'I have abandoned all virtue, have abandoned myself in despair! I am a doctor but I sneer at learning, a gentleman but I dishonour my name, a priest, but I have made myself a pillow of debauchery, I spit in the face of my God! All this for you, you enchantress! To be worthier of your hell! ' V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 468; trans. by J. Sturrock.

[99] A.D.P. Briggs, "*Did Carmen come from Russia*?" in English National Opera Programme., 2004

[100] Victor Hugo, *The Hunchback of Notre Dame*, Translated by John Sturrock. Penguin Classics, London, 1978

despised for being a witch; after which being praised for her dramatic rescue of Quasimodo . When the king decides for her to be executed , he is firmly convinced that the Parisian crowd wants her death. Esmeralda , the charming Gypsy girl is not able to make herself understood by the people around her , though she fascinates them all, and everyone who comes into contact with her, becomes a victim of her charms. In a world full of primitive superstitions , in which each protagonist lives a world of obsession and hallucinatory visions, running towards a predestined death Esmeralda's being a Gypsy is free ticket to the witches' club . A highly revealing twist in the plot of the novel is that she is not even a Gypsy , she was only kidnapped and raised by them. The fact that she became a " Gypsy Witch " is due solely to her surroundings and education - an issue worthy of the famous debate between Noam Chomsky and Jean Piaget . [101] Her tragedy is the tragedy of a Gypsy Esmeralda . With a similar catastrophe ends the love story between Don Jose and Carmen in the novel by Prosper Merimee.

Unable to govern his desire, the male character seems indeed to be possessed by a demon. Similarly, in Merimee's Carmen Don Jose cannot help falling in love despite himself: `J'etait fou, [... ] J'etait comme un homme ivre' (I was crazy, I was like a drunken man). Carmen, for her part, displays an astonishing awareness of her power over her lover. The intentional nature of Carmen's seductive behaviour is essential to understand the textual functions performed by `Gypsy' female characters. There is a great deal of audacity in Carmen's beauty and she seems to exploit her sexuality as a sort of weapon, a challenge to the male's capacity to impose his will upon her. Like Pushkin's Zemfira, she prefers to die rather than to give up her freedom: `Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle; c'est ecrit, mais tu ne me feras pas ceder [...] Carmen sera toujours libre. Calli eile est nee, calli eile mourra'. [102] This attitude of mockery and defiance contrasts with that of non-'Gypsy' women. In Bizet's Carmen, for example, we are presented with an opposition between the shy, innocent Micaela and the insolent, malicious `Gypsy', underlined by the contrast between the former's fair beauty and the dark beauty of the `Gypsy'.

The appearance of Micaela, a pretty, shy creature with tresses of fair hair, is very different from the bold attitude of Carmen, as we read in the libretto. The emotions aroused by `Gypsy' women represent the negative term of the manichean opposition between good and evil, life and death. Such passions are always extreme, dangerous or even lethal; they defy any rational order and may lead to a man's damnation and to his social death, that is, his exclusion from civil society. What lesson can the reader learn from the tragic ending of a non-`Gypsy''s love for a `Gypsy' woman? This negative finale could be interpreted in moral terms, as the consequence of an infringement of well-established rules and conventions. On the other hand, beneath the surface of this moral condemnation, we may detect a deeper message. Passions involving `Gypsies' are not merely 'devilish: they are also highly `anti-structural' : their violent and destructive nature is in symbolic opposition to more `constructive' forms of love - i. e. marital love - which are officially sanctioned and recognized by the majority society. A threatening and anti-structural character by definition, the female `Gypsy' is the target of ambivalent feelings of attraction and revulsion. She is the object of an immoderate desire, which stems from her own lack of restraint and morality: she represents a breach in the hegemonic social and moral structures. In this sense, she epitomizes the condition of her ethnic group, perceived as marginal and dangerous by the dominant society: the wild nature of `Gypsy' lifestyle and customs is presented as a sign of their radical diversity and incompatibility with the dominant social system. The readers may indeed sympathize with

[101] *Language and Learning: The Debate Between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Routledge & Kegan Paul, 1980
[102] `You want to kill me, I can see that - she said - it is written, but you will never make me submit. Carmen will always be free. Calli she was born, Calli she will die'. P. Merimee, *Carmen at autres nouvelles* (London: Harrap, 1962), pp. 67-68; my translation.

these tragic heroines for their determination to defend their freedom at the cost of their life -a form of celebration of the free spirit of the `Gypsy'. It is clear, however, that these characters' heroic status is not meant to exceed the limits of the text: it is the outcome of a textual fiction of the `Gypsies' which is ultimately functional to the reassertion of their position as outsiders. From this point of view, the death of the `Gypsy' character may be likened to a sort of expiatory rite which confirms the validity of the hegemonic order.

This is how Carmen charms him with a sexuality that makes her the constant center of attention , and an icon of femininity at the sheer frontier of immorality.

Carmen, through her attitude, allows herself to be independent , and in the meantime to avoid becoming the property of anyone , as stated by Sidiya V. Hartman :

" Just like Zemfira couldn't bear any kind of chain around her ankles and couldn't be owned by anyone, Carmen-in the same way- couldn't be enslaved by any love affair. Rather the men around them are possessed by the devil after coming into contact with these charming Gypsies." [103]Both men are whites in trapped and fascinated by the beauty of the Gypsy , enslaved beauty and exoticism . Their greatest sin is trying to bind a freedom loving Gypsy .

How is the distance between Self and Other constructed through the use of a different device, that of conceptualising the Other through its female figures? For the Gadjo, the Gypsy – and especially the Gypsy woman – becomes a fantasised character and allows the imagining of the Other. The question is why the female Roma is considered the most appropriate for displaying this fiction of the Other. One might ask whether the practice of 'dressing up like the women of the Other', as performed by Gadje, does not represent the expression of a vision according to which, whatever they do, women cannot seriously endanger the foundations of the political order. One might say, in this case, that transgression does not threaten the inter-ethnic boundary. At the same time, we observe how crossdressing, completely de-sacralised and de-ritualised, is transformed under certain conditions into a type of fashion, becoming the out-and-out instrument of the dominant Gadje ideals and ideology. It is in this way that 'Gypsy fashion', consisting of numerous clinking jewels, flounced skirts, brightly coloured cloth and so on, is presented in Western ready-to- wear catalogues as associated with a hypothetical nomadic lifestyle and 'the wind from the steppes'. So the Gypsy 'de luxe' featured by one of Jean-Paul Gautier's collections in 2005 is associated with a 'rekindling of passion in the warm-blooded Gypsy woman. Winking an eye to the hippy years, chic Gypsy style sets the latest trend.'[104]

Female clothing is indeed strongly highlighted throughout all kinds of non-Roma representations of Roma. To give one example: in Zaharia Stancu's novel (1986/1968) the only character privileged with being described in bright colours (all the others are dark, obscure, grey) is the young Lisandra, a Gypsy who defies her husband by loving his rival: The woman, knowing down to the last detail what lay in store for her (a public beating) had put on a yellow cotton skirt and a white silk blouse; her waist was narrowed by a belt and her hair fastened behind her neck by a blue ribbon.[105] The same is visible in filmic representations of Roma, such as Emil Loteanu's,[106] where the main erotic scene centres on the interminable removal of her skirts by the main female character Rada – an act of undressing that never extends to nudity.

How does one explain this stress on women's clothing in non-Roma representations of the Roma, and in particular on skirts? A psycho-sexual mystery seems incarnated by skirts,

[103] Saidiya V. Hartman , Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth- Century America.,New York: Oxford University Press, 1997, p. 82
[104] See http://absolufeminin.nouvelobs.com/mode/mode2104_012.html(website accessed 20 February 2006).
[105] Stancu, op cit, p 26
[106] Emil Loteanu, *Tabor Ukhodit v Nebo 'The Gypsy Camp Vanishes into the Blue* ,' USSR, 1975

and they are also extremely important to the Roma themselves. Among the Kaldarari with whom I worked, skirts (rotkia) constituted an object of prime importance. They are seen to protect the 'pure' environment from the pollution contained in the genitalia (mij). The ways in which they are worn, washed or destroyed

trace the lines of demarcation between the pure and impure symbolic areas delimited on the body (the lower part is 'polluted', the upper part is 'pure'). Skirts evoke metonymically the boundary between Roma and Gadje and this is why they are such an important item in women's dowries.

This 'two in one' female body – the separation and yet unavoidable connection between the two halves evidenced by the compulsory use of the skirt – seems to be portrayed also by the mermaids which often figure in acrylic mural paintings inside Kaldarari houses throughout Romania and sometimes also on the façades of houses or on carts. These paintings are remarkable for their good sense of composition and symmetry, albeit without always respecting the rules of perspective. Bare-breasted mermaids – called Pharaonnes – more often than not with blonde hair, hybrid and fantastic, languish in larger-than-life grandeur in landscapes dotted with little lakes covered with water-lilies, or on seas with sailing ships floating on the horizon. The Pharaonnes are centrally positioned and immediately visible on the wall opposite the entrance of a house, or else on the outside, above the door. In the overall composition, they seem to reign over luxuriant and peaceful paradise worlds. If it is true that Kaldarari see Roma women as mermaids in a broader and metaphoric sense, so do the Gadje. Although the Gadje have no knowledge of Roma ideas about the female body and the role of the skirt, they nonetheless erotically emphasise Roma women's breasts and their enigmatic, troubling, hidden lower body. In Loteanu's film, Rada is repeatedly shown bare-breasted and Lisandra and the other girls of the Gypsy tribe are said to 'have little breasts, like apples'.[107]

Elsewhere in Stancu's novel the two halves of the body are reversed and the world is turned upside down (signifying the war which overthrows the status quo). Thus Lisandra, after having been beaten by her husband in front of the whole tribe, appears as follows in the eyes of others (and of the author): Spread across her shoulders and back, her black, shiny hair, wet and

mixed with mud and blood, covered like a piece of strange and barbaric clothing the whole of her upper body. The other part, with its curves, remained totally naked.[108]

One should note this allegory, so explicit for a patriarchal reading: the endangered world order is announced by a rebellious woman; an adulteress, beaten half to death, stands up, the two halves of her body interchanged from the viewpoint of the mermaid whose lower part of her

body is 'normally' uncovered. Likewise the character of Sabina in the film Gadjo Dilo[109] shows complete nudity only as prelude to a catastrophe: the Romanians set fire to Roma houses after Sabina is seen washing her hair, her breasts naked and skirts covering her lower body. It is worth mentioning that the main characters in all these various representations are males, as are the authors.

Just as in large numbers of images depicting colonial situations (postcards or press pictures), in the media that I am discussing here the women of the 'Other' are fantasised and displayed as aesthetically attractive and hence sexually desirable. But representations of

[107] Stancu, op cit, p 93
[108] Ibid, p 31
[109] Tony Gatlif, *Gadjo Dilo* (France/Romania), 1997

Roma women are very different from the colonial images that emphasise the domestication of women,[110] or display them nude for pornographic purposes.[111]

Roma/Gypsy women by contrast are draped in coloured clothing that appears to come straight from the theatre, the carnival or bacchanalia. But this scenario contains the classic elements of sexual attraction vis-à-vis the Other. Depicting Gypsy women as mermaids, on the other hand, appears more a question of seduction than of rape (which, for the subjects of colonisation, takes the form of the pornographic image). This seduction, which opens the door to a kind of theatrical fiction-world, has a strong erotic dimension. Mircea Eliade's fantasy short story illustrates this stress on seduction very well.[112] Its protagonist is spiritually initiated by a mysterious encounter with Gypsy women: they appear as creatures of dream, attracting and bewitching, testing the hero and leading him like spiritual guides – or misleading as mermaids do! Out of the dream, the question arises of taming this woman of the Other: washing her, dressing or undressing her, while still observing her 'natural' beauty. These paternalistic views and practices toward the Other's women reveal a typical relation of domination.

Despite this, I see no contrast between Gadje fantasies and Roma practices centred on femininity, but rather a continuity that needs to be emphasised. For Roma, as much as for Gadje, the lower part of the female Roma body remains hidden from sight as the taboo half. The particular eroticisation of the Gypsy woman by the Gadje meets the Roma image of femininity. One could state that skirts precisely institute Otherness in this figure of the mermaid. This continuity between representations does not obliterate the interethnic boundary but, on the contrary, constantly works to reiterate it. The representations of Roma and Gadje women do not coincide but significantly overlap and help to reinforce a cultural politics that is unfavourable to the aspirations of Roma to achieve the prerogatives of citizenship freely granted to other Romanians. These registers accord Roma both a ritually marginal place and the function of answering a bacchanalian need,[113] rather than considering them as part of an overarching and effectively shared culture. And the museum is only one example of the representation of the Gypsy Other at work in other cultural institutions, both formal and informal. Every cultural form that I have discussed (the fair and museum, fantastical or realist novels and feature films) ceaselessly proclaims a Roma/Gypsy femininity turned into a fantasy by the Gadje's coordinates of the unconscious: they emphasise a costumed, fictional Gypsy heroine, herself a disguised form of seduction in all its meanings. In modern times, in a more oblique way, as we have seen, romantic poetry and fashion all connive at a similar attitude towards Gypsies. Although the modes of expression are not the same in all the cultural products concerning Roma that have been mentioned here, it seems to me that it is a question each time of the same poetics of the Other, based on a semantic configuration in which the categories 'woman' and 'Gypsy' are closely related. The Gadje way of thinking about Roma through their womenfolk is also related to the absence of women in the museum-based discourse of Nation and Peasant. To de-poeticise, in order to politicise, as Anikó Imre puts it, does not seem part of the vision underlying institutional thinking for the immediate future, either in the Museum or in other Romanian institutions. In her words, 'poetry and

[110] Eric Savaresse, *'Montrer la Féminité, Figurer l'Altérité.Le Corps des Femmes Indigènes dans l'Imaginaire Colonial Français à Partir de l'Illustration (1900–1940)', in Le Corps dans tous ses états : regards anthropologiques* , Gilles Boëtsch and Dominique Chevé, CNRS, Paris, 2000, pp 39–52

[111] Boris Wastiau, *'Les Plaques Sensibles de la Mémoire Ethnographique. Congo Belge 1890–1930'*, in Xspéculations sur l'imaginaire et l'interdit , Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard and Roland Kaehr, MEN, Neuchâtel, 2003, pp 239–65

[112] Mircea Eliade, *La ţigănci,Pe strada Mântuleasa*, At the Gypsy Women's Place.On Mantuleasa Street, Humanitas, Bucuresti (first edition 1969), 2003

[113] The term 'bacchanalia', originally the feast of Bacchus in Roman antiquity, is a synonym for orgy. This term is used in Mattijs Van De Port, *Gypsies, Wars and other Instances of the Wild: Civilization and its Discontents in a Serbian Town* , Amsterdam University Press, Amsterdam, 1998. Van de Port uses it to speak of the 'feasts of unreason' (lumpovanjie) celebrated by Serbs, who have Gypsy musicians play in bars.

irony function to distance ideal femininities from actual women and to silence the gender politics of representation'.[114]

In this sense and more generally one might reflect that the way in which the female body is imagined is mirrored by the role that society accords to women in politics.[115] This also relates to more general paradigms: the control of the Other is achieved through the manipulation of the image of 'his' women.[116] this institution exploits stereotypes of Gypsies to project an image that is oneiric, absurd and carnivalesque, and it does so at least in part through the utilisation of women and images of femininity. Beyond the continuities between representations of the Roma/Gypsy woman by both Roma and Gadje, what is at stake is the unquestioned creation of a depoliticised system of thought that works to ghettoise the Roma in the Romanian imagination and self-conceptualisation.

At the heart of this representational system resides the female body and its appearance: the Gypsy costume is dislocated and instrumentalised in an elitist Gadjo world. In other words, the cultural use of the body in the context of dislocation appears to utilise to perfection the means offered by the system of Rom meanings translated into a pure objective: that of domination. This coherence as concerns the representation of the feminine is an efficient means of maintaining the status quo of gender in Gadje and Roma societies and of conserving the inter-ethnic boundary.

Bhattacharyya's tales titled "*The story of the exotic dancer*" from her book *Tales of dark-skinned women: Race, gender and global culture*. In it, she describes an interpretation of Salome, whose character can relate to that of Carmens' :

"So in translation, Salome's dance becomes a performance of the body struggling to become free of material constraint, the twitching of flesh which itches to be revealed. In the story reworked through Western performance, Salome mesmerizes because she demonstrates the body's need to be confirmed through sight, and for sight to confirm the body. She refuses her veils and reveals her flesh. Instead of being sublimely indescribable, the story becomes one in which sight fixes the previously unseen and no troubling mystery remains."[117]

Carmen can be seen as a subject of spectacle; she mesmerizes and enchants with her body and knows she is a threat. She uses this in her favor to indulge in the most cunning and sexual acts. In her book *Thinking the Difference*, Luce Irigaray argues that "women are still in a state of social and cultural subjugation, even those who believe they are free and emancipated. Why? Because the order that lays down the law is male".

After being taken in by the soldiers (Don José is one of them) because she slashed a woman's cheek in the cigar factory, she uses her tactics to convince him to let her escape. Carmen quickly recognizes that don José is In his article "*Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920,*" Larry Hamberlin defines Salome as "an archetypal exotic femme fatale whose dance before Herod and the beheading of John the Baptist offer a potent mixture of decadent obsessions: murder, incest, female sexuality, and the mysterious Orient In her book *Thinking the Difference*, Luce Irigaray argues that "women are still in a state of social and cultural subjugation, even those who believe they are free and emancipated." [118] Following Jayna Brown's analysis of possession from her book, *Babylon*

[114] Anikó Imre, '*Hungarian Poetic Nationalism or National Pornography? Eastern Europe and Feminism – With a Difference', in Violence And The Body. Race, Gender and the State* , ed Arturo Aldama, Indiana University Press, Indianapolis–Bloomington, 2003, pp 39–58, p 57

[115] As argued in Moira Gatens, *Imaginary Bodies, Ethics, Power And Corporeality*, Routledge, London–New York, 1996

[116] As argued in Gayatri Chakravorty Spivak, Selected Subaltern Studies , ed with Ranajit Guha, Oxford University Press, Oxford, 1988; and in Laura Nader, '*Orientalism, Occidentalism and the Control of Women*', Cultural Dynamics , II:3, 1989, pp 323–55.

[117] Gargi. Bhattacharyya,*Tales of dark-skinned women: Race, gender and global culture*. London: UCL Press, 1998. Print., p330

[118] *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*. Translated by Karin Montin. New York,

Girls, "Possession works as a trope for the mimetic contact Europeans sought. It becomes a poetic refrain in the anthropological writings of discovery, of l'art negre. Possession was a key concept for French ethnographers and artists during the surrealist period. To be possessed promised a reconnection with repressed aspects of the self; it promised a reunification of self, alienated by modern life" [119] Carmen will not be anyone's property, and for this, she must embody the 'femme fatale' figure. According to Mary Anne Doane and her book *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, "The femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma. For her most striking characteristics, perhaps, is the fact that she never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable […] But the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed"[120] This is vital to the myth of Carmen because Carmen, as a whole, represents one who goes against the norms and constraints of a male dominated society. As stated by Colmeiro, "Carmen's body is a constant reminder of her resistance to domination. Gender: she resists male domination; sexuality (her desires are free and uninhibited, and create fears of emasculation); race (as a Gypsy, she illicits fears of miscegenation); religion (she practices occult magic and is repeatedly seen as a devil and a threat to Christian faith); and politics (Carmen not only continually resists both civil and military authority; she also obliterates geo-political borders…" [121]

Both don José and the narrator are captivated by Carmen's persona and charm. They perceive her as an ideal beauty with enchanting physical attributes, but as a threat to society and to the male gender. They believe she is wicked because she can tell one's la baji and cause enchantment and obsession towards man. This construction parallels with Patrick Bade's book, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, where he states the following: "Of course wicked women had always existed in art as in life, and there had always been men who feared female sexuality or who took a masochistic delight in fantasies of fatal women. The superstitions that women are bringers of ill-luck and that they sap men of their virility and creativity, that they are tainted with evil and devious and mischiefmaking by nature are, in more or less primitive forms, universal. "[122]

She does not want to be subjugated or dominated by anyone. She is showing resistance and is not afraid of the consequences. The Roma woman embodies the heroic defiance of free spirit, desire, and natural instinct over the social governing modernity. She is the idealized image of the bohemian. But for those same reasons she also represents a symbolic threat. Her natural freedom warrants her autonomy, as she will not be tied to any man, and this constitutes a permanent threat to the confused identities of don José, the French narrator, and ultimately Mérimée"

But Gypsies , girls and women are not only provocative and victims of fate, they are also spokespersons of destiny . It seems that the most recognized occupations of Gypsies are thievery and fortunetelling. Taken any appearance of them in literature, Gypsies seem to be in extremely good relations with the future, which can be based on the fact that they are outside historical time . As in Baudelaire 's poem about nomadic Gypsies or Bohemians , they are uprooted in the present moment, but feel at home in the future.

Routledge, 1994, p. 14

[119] Jayna.Brown, *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*,London: Duke University Press, 2008., p.255

[120] Doane, Mary Anne. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991, p.1-2

[121] Colmeiro, José F. "*Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain*." Comparative Literature. Vol. 54, No. 2 (Spring 2002): p.144

[122] Patrick. Bade, *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women.* London: Ash & Grant Ltd., 1979,p.9

"…while Carmen incarnates the principles of freedom espoused by bohemians, her independence threatens the male dominated social and narrative order" [123] It is not surprising that Carmen fails to conform to any man's orders. She does not want to yield to anyone and refuses to change or be saved With regards to possession, Saidiya Hartman states: "The disregard of sexual injury does not divest slave women of gender but reveals the role of property relations---the possession of the enslaved---and racial subjugation in the constitution of gender and sexuality. Possession occurs not via the protections of the patriarchal family and its control of female sexuality, but via absolute rights of property. Therefore terms like "protection," "domesticity," and "honor" need to be recognized as specific articulations of racial and class location. The captive female does not possess gender as much as she is possessed by gender---that is, by way of a particular investment in and use of the body. "[124]

Although Carmen does not wish to be held captive by anyone, she allows her body to be used for the purpose of gaining fame, luxuries, and envy. She refuses to be possessed and wants to be free. Following Luce Irigaray's premise on love, "The elevation of love to its human and divine identity is, from the point of view of the genesis of our culture, women's concern. And when women are banished from love or dispossessed of it, when their divinity as lovers is forgotten, love once more becomes drives that verge on animality, disembodied sublimation of them, or death" [125] Carmen and don José's love-hate relationship, cause an obsession with one other, but yet, a resistance towards ownership and consumption. In his book , *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Shane Vogel discusses modes of nightlife performance that parallel with the scene of the cabaret. One argument that coincides with the relationship between the Roma girl and the Gadje male is their actual interaction with one another. They seem so close, yet so far from each other, and both resist in conforming and accepting to the norms imposed by themselves[126]. "It is this interplay of closeness and distance, acceptance and refusal, connection and disconnection, concentration and distraction that shapes the cabaret as an intimate formation, the perpetual disorganization and reorganization of sound, bodies, sightlines, "The woman is supposed to leave her family, live with her husband, take his name, let herself be possessed by him physically, bear his children, bring them into the world, and raise them…"[127]

Carmen's actions speak for themselves when warning don José about not wanting to abandon her malicious ways. Carmen lives to use her body, magic, and charm to have her way with the men in her life. Colmeiro states that "The pressure to stop Carmen's devilish magic and menacing charm and, ultimately, to make her conform is clearly felt from the beginning of the narration. Because he is unable to tame Carmen's independent spirit, the only way for don José to put an end to these practices is to put an end to her life"[128]

Carmen's dead body allows don José to be free. He has now possessed and consumed her. In the film, he stabs her, she falls to the floor and he lays her on a pedestal, covered with her rose.

The Gipsy girl's performance may be attractive to the reader and audience because she projects exoticism and sexuality as a woman. Her body is beautified and she is strong and fearless. This parallels with Jayna Brown's point on burlesque women and their bodies. She

[123] Colmeiro, José F. "*Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain."* Comparative Literature. Vol. 54, No. 2 (Spring 2002), 138
[124]Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America.* New York: Oxford University Press, 1997, p.100
[125] Luce, Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference.* Translated by Carolyn Burke & Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1993, p.95
[126] Shane,Vogel, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009, p.63
[127] *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. New York, Cornell University, Press, 1985, p.15
[128] José F., Colmeiro, "*Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain."* Comparative Literature. Vol. 54, No. 2 Spring 2002, p. 139

states that "Burlesque women were robust in constitution, physically agile, and sexually expressive, combining in their acts the properties of unbounded appetite with physical stamina. What I emphasize here is that female spectacles relied on particular fantasies of the working woman's body"[129]. From the first introduction of Carmen as seen on screen and read in the novella, she is seen as a spectacle to those around her. She resists domination and goes against the norms of society; thus falling under the femme fatale motif. "Grosz explains that we can think of the body as a "productive and creative body which cannot be definitely known since it is not identical with itself across time. The body does not have a 'truth' or a 'true nature' since it is a process and its meaning and capacities will vary according to its context"[130]

There is one particular scene in both novella and film where Carmen exhibits a sense of resentment and defensiveness after her first sexual encounter with him. According to Colmeiro: Contemporary critical readings of the Carmen myth, particularly in cultural studies, follow two contradictory tendencies. Those informed by feminist theory see her as affirmation of free will, independence, and liberation; those informed by postcolonial theory seek to unmask the misogynist and racist undertones toward the other, which ultimately neutralize those emancipatory impulses. [131]

Both characters portray attitudes of resistance, marginality and oppression, but strive for an acceptance of each other. Both the Gipsy girl and white male fight to arrive to a utopian state of mind by catering to each other's needs, but are not able to reach this; thus one must consume the other through death. The romantic cons After careful analysis of Carmen in both Mérimée's novella and Aranda's film, it can be concluded that the figure of Carmen embodies exoticism through her iconicity as a gypsy, and follows a construction and deconstruction of the feminine myth. It is through both male and female protagonists that issues of race, marginality, sexuality and resistance unfold to arrive at a state of reconfiguration through the other,17 possession and consumption. It is through the death of the other that the male gender can arrive to a utopian state of mind because he is able to possess the highest of his ideals. "Don José clearly symbolizes bourgeois honor, duty, and possessiveness, yet he also embodies the fatal attraction to the life of freedom outside of bourgeois conventionality offered by Carmen" [132]. In order to free himself, as well as Carmen, he must end her life. With this act, consumption and possession has been fulfilled.

ACKNOWLEDGEMENTS:

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate" for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAPHY:

1. Asséo, Henriette, *Les tsiganes, une destinée européenne*, Gallimard, Paris, 1994
2. Bade, Patrick, *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. London: Ash & Grant Ltd., 1979

[129] Jayna , Brown. *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*. London: Duke University Press, 2008, p.99
[130] Idem, p.60
[131] José F., Colmeiro, *"Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain."* Comparative Literature. Vol. 54, No. 2 Spring 2002, p. 128
[132] Idem, p. 136

3. Bhattacharyya, Gargi, *Tales of dark-skinned women: Race, gender and global culture*. London:UCL Press, 1998
4. Briggs, A.D.P. "*Did Carmen come from Russia*?" in English National Opera Programme., 2004
5. Brown, Jayna , *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern.* London: Duke University Press, 2008
6. Colmeiro, José F., "*Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain."* Comparative Literature. Vol. 54, No. 2 Spring 2002
7. Doane, Mary Anne. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York:Routledge, 1991
8. Eliade, Mircea, *La țigănci, Pe strada Mântuleasa, At the Gypsy Women's Place.On Mantuleasa Street,* Humanitas, Bucuresti (first edition 1969), 2003
9. Gatens, Moira, *Imaginary Bodies, Ethics, Power And Corporeality*, Routledge, London–New York, 1996
10. Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1997
11. Hugo, Victor, *The Hunchback of Notre Dame,* Translated by John Sturrock. Penguin Classics, London, 1978
12. Imre, Anikó, *'Hungarian Poetic Nationalism or National Pornography? Eastern Europe and Feminism – With a Difference'*, in *Violence And The Body. Race, Gender and the State* , ed Arturo Aldama, Indiana University Press, Indianapolis–Bloomington, 2003
13. Irigaray, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke & Gillian C. Gill, New York: Cornell University Press, 1993
14. *Language and Learning: The Debate Between Jean Piaget and Noam Chomsky*, Routledge & Kegan Paul, 1980
15. Merimee, P., *Carmen at autres nouvelles* , London: Harrap, 1962
16. Nader,Laura, *'Orientalism, Occidentalism and the Control of Women'*, Cultural Dynamics , II:3, 1989
17. Port, Mattijs Van De, *Gypsies, Wars and other Instances of the Wild: Civilization and its Discontents in a Serbian Town* , Amsterdam University Press, Amsterdam, 1998
18. Savaresse, Eric, *'Montrer la Féminité, Figurer l'Altérité.Le Corps des Femmes Indigènes dans l'Imaginaire Colonial Français à Partir de l'Illustration (1900–1940)*', in *Le Corps dans tous ses états : regards anthropologiques* , Gilles Boëtsch and Dominique Chevé, CNRS, Paris, 2000
19. *Speculum of the Other Woman.* Translated by Gillian C. Gill. New York, Cornell University, Press, 1985
20. Spivak, Gayatri Chakravorty, *Selected Subaltern Studies* , ed with Ranajit Guha, Oxford University Press, Oxford, 1988
21. Stancu, Zaharia, *Șatra [The tribe],* Editura Militar , București, first edition 1968, 1986
22. *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*. Translated by Karin Montin. New York, Routledge, 1994

23. Vogel, Shane,*The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2009
24. Wastiau, Boris '*Les Plaques Sensibles de la Mémoire Ethnographique. Congo Belge 1890–1930'*, in *Xspéculations sur l'imaginaire et l'interdit* , Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard and Roland Kaehr, MEN, Neuchâtel, 2003

"THE LIVE CITADEL" IN HALLIPAS' CYCLE

Simona Galaţchi, PhD, Metropolitan Library of Bucharest, Bibliographic Information and Multidisciplinary Research Centre

Abstract: This article is a foray into Hortensia Papadat-Bengescu's interwar Bucharest as seen through the eyes of some of her characters in Hallipas' Cycle, who travel or walk through the "Live Citadel". The research is an analysis of a corpus of literary texts from the cultural anthropology perspective. The paper focuses on answering few questions as: How people used to live at that time, what diseases they feared the most, what was their outlook on family, education, how did they have a good time, what were the most innovative things in terms of comfort and culture, what the streets and the public places looked like, what were the newest occupations they could undertake, how people used to behave in the public means of transportation, what means of transportation they used, how men and women behaved towards each other inside the family and in the public places, how men and women came to know each other, what were they obsessed about. The houses' variations of the interior decorations depended on the social category of the persons who inhabited them, so did the way of living, of socializing, of raising their children, of dressing up, of having fun, of travelling. Places with names that sound familiar to us, contemporaries, used to be populated by other businesses and trades than today and the people of that time were different in behaviours, in mentalities and occupations. The public places that are taken into account are streets, trams, markets, the Stock Exchange, cinemas, sport clubs, art galleries, courts of law, the University and private boarding schools. Here density of population reached its highest values. This article will also offer a depiction of Bucharest during various weather conditions such as after raining, during the winter.

Keywords: Bucharest, means of transportation, food, occupations, places.

Hortensia Papadat-Bengescu (1876 - 1955) is a Romanian writer of the interwar period as her most important works were published during this period. The present paper focuses on aspects of Bucharest, the capital city of Romania, as seen travelling along with Hortensia Papadat-Bengescu's characters in her "Hallipa's Cycle"[1], where we may discover a Bucharest at the beginning of the 20th century, full of people with specific manners, certain ways of living in certain environments causing certain diseases. Social cast dictated the places they attended.

***The upper class*:** This category included deputies (politicians), land-owners, artists, princes etc.

They hired nurses, mentor teachers for their children in order to give them a proper education ever since these were young. When their children grew up they were able to go

[1] The Hallipa's Cycle is constituted of the novels that have the members of Hallipa familiy in the center of their plot: *Fecioarele despletite* (*The Dishevelled Maidens* - 1926), *Concert din muzică de Bach* (*A Concert of Bach's Music* - 1927), *Drumul ascuns* (*The Hidden Road* - 1933), *Rădăcini* (*Roots* - 1938). The edition used for all citations is: Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. 1-3, Bucharest, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Romanian Academy, 2012.

abroad and obtain University degrees which they would make use of later when they came back in Romania.

Such was the case for Elena Drăgănescu's child since she was the wife of a deputy. She had instilled strict rules for her boy, Ghighi, whom she had rationalized "the food, the air, the recreation" (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 563). Dia, Nory's sister, had also been raised and educated by her Swiss mentor teacher, Mado. Dia had attended schools abroad for a long time – in Geneva. Prince Maxenţiu had also benefited from an English nurse who had taken pity on him for being the son of a "dishevelled maiden" – Zaza, the French cabaret star. Each and every Hallipas' child had gone abroad to obtain a diploma – Hallipas' Twins had gotten a degree in Pharmacy and Bacteriology in Germany, Mika-Lé had been at Notre-Dame de Paris, Coca-Aimée and Elena had been in Switzerland. Marcian, Prince Maxenţiu's cousin, was the son of a nurse and under her disciplining influence he had become a worldwide famous musician.

Young ladies got married to whom their fathers ordered them to or they feared they might have become spinsters (e.g. Aneta Pascu, Tana, Gramatula). Elena got married to Drăgănescu in order to save her legacy and signed the cession her father asked her to. Dia obeyed her father's will – Boyar Dinu – and got married to Vrana's son who was bankrupt but possessed a social title. Coca-Aimée got married to her mother's husband – Dr. Walter – in order to avoid poverty, and Dr. Walter had observed his wife's pray to help Coca-Aimée with this. Marrying out of love or searching for love was a rare case and mostly it was meant to fail one way or another: Elena took many years with interruptions and highs and lows in relating to her lover, Marcian; Mika-Lé never found love no matter how many relationships she had tried; Mini was divorced of her rich husband.

Partnerships between man and woman were started out as trades. Ada Razu married Prince Maxenţiu for the sake of his title of nobility and he wanted to save his lands with her money. Dr. Walter had based his fortune on Salema's riches. Ada married Lică in order to push him into politics and gain advantages out of his position – she had gained ownership on the Prince's horses and stables and was using them for races to drain her money.

Thus Elena now lived in the only house in Bucharest where all the taps worked and Mini also benefited from the warm running water to take long pleasant baths with a sponge in a tub. Elena owned the only store with musical instruments in Bucharest and she was able to organize concerts with artists: "The music shop, shadowy and cool there behind, under the stairs leading to the upper floor, was crowded and noisy towards the entrance and at the desks. That autumn, the Opera held the record of solicitations as well as it used to hold it some other time for the symphonic poems" (*A Concert of Bach's Music*, p. 683). Bach was preferred out of snobbism and a tendency to project a serious image onto the society, although Mozart was perceived as jolly and pleasant – ladies loved Dr. Rim's play of Don Juan on a violin, admitting they had grown tired of that lugubrious atmosphere their whole life was impregnated with.

Dr. Rim used to play chamber music once a week at the Schmidts. There, Mr. Schmidt – a pharmacist – played the double bass, Dr. Rim played the violin or the flute, Mr. Tuchte, owner of a model dairy, played the cello and Mrs. Schmidt played the piano. Together they formed a perfect quartet and they had fun.

Elena's house, as well as Dia's, was open to visits – for coffee and tea – at certain hours, a fix time of the day, complying to a strict program and rules. Dia was in charge with "taming the servants" (*Roots*, vol. 2, p. 469). Visitors were served "sweet wines and various cookies" (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 565). Dia's fix program of meals bothered Nory

who had not been raised into such a noble environment as Dia, and used to eat at any time of the day, whenever she felt hungry.

Dia and Elena held accounting books, they checked things up, they knew how to handle their family's finances.

The upper class representatives all spoke foreign languages such as French, English, German. Ada addressed Lică in French in the street although she was actually insulting him. Dia wrote letters in French. Elena knew English. The writer uses neologisms to designate the newest aspects of technology in the Romanian language – wattman (for the tramcar driver), hall, golden party, bob-sleigh, sex-appeal, sandwich etc.

In Lascăr Catargiu Avenue houses were still rare and newly built. Elena's house in Lascăr Catargiu Avenue included a music chamber (room) where people gathered and listened to classical music be played on piano, violin etc. Furniture was made mainly out of walnut and Cordoba leather (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 562). Her husband came from a family of publicans who sold a lot of wine and had big deposits in Dealu Spirii (a place in the very centre of Bucharest).

Men offered financial help to the whole family and to the extended family inclusive of sisters, sisters in law etc. Elena kept on living together with her sister in law, Tana, even after Drăgănescu's death as well as Dia kept on sharing her life with her step mother, Cornelia, with her sister in law – Ms. Deleanu – after Deleanu died. Strangers felt obliged out of principles to help poor unhappy persons who were innocent victims of fate: Mika-Lé got a dowry from Gramatula who was no consanguineous relative of hers, then Tana wanted to offer her another big dowry and arrange a family life for her and her child. Dr. Walter married Coca-Aimée – his wife's daughter – only to keep his promise to his wife and to help her, to protect her without going to bed with her because he did not appreciate her as a wife or as a human though she was an ideal of physical beauty.

These people showed respect towards ancestors and hung their portraits on the walls of their palaces. At his house – the Barodin Palace – next to Calea Victoriei, Dr. Walter had Salema's portrait right at the entrance. Salema had been his mistress – though she was old and fat and a banker's wife – and he owed her the construction of the sanatorium at the end of Kiseleff Highway and the whole fortune of his becoming a famous physician, owning his own private clinic too. While his lover Salema was still alive he had acquired lots of costly objects of art – "paintings, bibelots, furniture, carpets" (*The Hidden Road*, vol. 1, p. 847) bearing notorious names like Lalique, Van Beers etc. The sanatorium was also a museum at the same time, it was equipped with state of the art technology and a laboratory where he studied and searched for new toxic substances. He did not enjoy going to clubs and coffee shops, he hated social gatherings, he hated showing off. He had the latest automobiles – a Rolls, a Buick and a Chrysler. Coca-Aimée's friend, Cora Persu, used a Buick to travel inside Bucharest. Elena also had a fancy automobile, a Lincoln. Dia had a Chrysler and the coachman had been sent to a driving school.

Doru Hallipa kept his mother's portrait at the entrance hall of Prundeni house.

"As regards *the future*, that is marriage, pensioners were true modern bourgeois and had in mind three kinds of candidates: the tennis comrade, the billionaire producer and the nobleman with a title but no money left in his pockets" (*The Hidden Road*, p. 866). For such purposes young ladies went to clubs, e.g. the Sports Club. There one could see how pairs got to link and split (id., p. 1034). Cora Persu attracted Coca into a dangerous game. They got out of the car and walked in the street flirting with different kinds of men. The fun was to study their reactions and those reactions depended on each type of a man that was being mislead – young wolves, old dirty lewd jerks, don juans, workers etc. The girls quickly and suddenly

climbed back into the car. Yet, at times rape was one step away from happening because the young lady was unprotected by an adult of the family, out in the city – the driver himself was a danger even though he was employed by that very young lady's family (Coca-Aimée).

Coca-Aimée took her mother out at the optician's on Calea Victoriei (Victory's Avenue) to buy a lorgnette so that they could go to the horse races and watch them. At painting expositions men wore monocles: there were "two categories of monocles: the diplomatic monocle and the snobbish monocle" (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 573).

These people went to balls where they "could hear all kinds of variants of style and tone: polite sentences, compliments more or less skilful, discussions, complicated or careless, cancans, jokes (...) and the young people's jargon – young club members friends" (*The Hidden Road*, vol. 1, p. 979).

For such parties or for auctions people – mostly ladies but men, too – went out to buy certain materials such as taffeta or laces or satin or crepe de Chine, silk etc., then went to the tailor's to have them made. Dia went to a fashion house in the centre to renew her wardrobe. Lică's tailor is very busy with famous clients and earns a lot of money out of this business. Right after his marriage with Ada, he went to have some sport suits tailored, and Prince Maxenţiu wore a sportsman suit in order to please Ada though he was not keen at all on sports and horses. The race course was a place where high-society loved to gather around and socialize – Coca-Aimée's young friends (Zossima, Pejan, Bubi, The Persus Sisters etc.), Lenora, Lică, Ada, Maxenţiu etc. Ada took great care of her horses and had hired specialized personnel for them.

Ada took Prince Maxenţiu out in the city in their dog-cart so that everybody could notice them better and acknowledge her as a Princess since she came from a tradesman's gipsy family and now she had climbed up the social ladder. They also had a car but the dog-cart provided more visibility out in the city. As a counterexample, Dr. Walter always travelled in his automobile with the windows closed so that nobody could see him.

The Hallipas also owned a dog-cart which they used to travel everywhere. Mini, a friend of the family, used their dog-cart to get back to Bucharest where she felt best. She loved the "Live Citadel" especially for the comfort it brought.

The wealthy families employed coachmen, drivers, gardeners, land administrators who were agricultural experts. Drăgănescu died at Walter's clinic of heart failure. Rich people only were the clients of Dr. Walter.

Dia had the most modern suitcases. She cared a lot about her furniture and allowed no one to wipe them from dust. She had a house at Izvor and used to have another one in Plantelor Street. The furniture was Empire style. Dr. Walter furniture was Empire, too. Dia kept inside goblins, embroidered pillows, brocade etc. Her second husband had been killed on a national feast day by a knife, in front of the Athenaeum, for a low mean reason – adultery – but the public opinion had speculated that it was a political assassination. Dia and Mado had the habit of watching the shop windows – in Paris or in Bucharest – in order to memorize models of blouses and knit or sew them later from memory.

Dia's house in Plantelor Street was built in the Renaissance style. Hortensia Papadat-Bengescu adds that most of the buildings of our capital were built in this style: this style used to be the "jewel of our capital before the war" (*Roots*, vol. 2, p. 514) (i.e. World War One). Dia also used to own a stable of race horses which she used to rent and make money out of it.

We are also told about a baroness who switches off the lights in order to save money. (*Roots*, vol. 2, p. 511) The rest of the country was not electrified, but in the capital the richest people had even electric bulbs. Nory daydreamed and her vision contained a "Venetian

lantern" (*id.*, p. 481). Even the richest had debts and we hear that the real estate prices were rising.

Women had their secrets they kept from the men in their families and they had a hard time disclosing them to men. These secrets referred to diseases that affected the feminine sex – womb cancer, haemophilia etc. Lenora feels ashamed to confess her bleedings to her husband, Dr. Walter as well as she had felt ashamed to avow Doru Hallipa that she had been raped by the Italian painter and decorator. Madona also feels ashamed to tell her husband, Dr. Caro, that she was suffering from haemophilia. She confessed it to Nory when her death came closer and in the meantime the whole relationship with her husband got ruined because she refused to make sex with him and thus they suspected each other of cheating and both were acting jealous towards each other.

Men went to nightclubs where women danced and sang half naked.

There was a *new fashion* in the city: the woman had to be slim, hipless – as the mannequin de Maison Lys: "without the pelvis of life, created not to bear children but the last models of Premet, some silk scarf on an inexistent body", wearing a tiger fur, with a "small insolent head that was painted in such a way that the life of the skin should not be felt" (*The Dishevelled Maidens*, p. 464). Eliza, Doru Hallipa's second wife, "was not shaped according to the newest model" (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 513), according to this new fashion, she was a bit fat.

The middle class was in full ascension and it referred mainly to physicians, artists or others who gained access to the high society.

Dr. Lina Rim was native of Tecuci, a province town. She had access to rich clients and had thus gathered a nice amount that allowed her – at least in theory – to buy a beautiful, artistic house that her husband, Dr. Rim, appreciated and longed for. They were actually living in a poor house with poor furniture that was poorly decorated. It was Lina's peasant furniture that she had brought from Tecuci. She felt compelled to give up her child, Sia, whom she bore without being married, in order to be able to graduate from Faculty of Medicine and become a respected and wealthy gynaecologist.

Mr. Ipolit Persu was a member of scientific commissions but his house had almost no furniture and the furniture was scarce, poor and cheap. His daughters did not benefit from a high education and lost their time with uneducated young people, and were quite cunningly towards everybody. They went to the Sports Club to access the high society, they were manipulating Coca-Aimée to bring Dr. Walter's Lincoln (automobile) and played wicked games on young men in the street, endangering Coca-Aimée. Boyar Dinu – Dia's and Nory's father – used to attend the Royal Club (*Roots*, vol. 2, p. 515).

Dr. Caro started out poor. When they lived in Berthelot Street, his wife Madona used to do the laundry for other people to earn money and they had bed-bugs in that flat. Madona complained that the campaigns against bed-bugs were inefficacious. He gradually grew rich and bought a Chrysler automobile. He got to be a lecturer at the faculty, too. He decorated his cabinet and bought state-of-the-art devices – such as the "radioscopy equipment" (*Roots*, vol. 2, p. 475) – in order to please his high-life clients – ladies who needed abortions, or needed help in child labour, or needed appendectomy etc. As Dr. Lina, he practiced gynaecology and surgery and this proved to be an inspired choice from the point of view of the financial future.

As midwife Mari complains that people had given up midwives' services and started to ask for physicians only for such cases. Now midwives grew poor because they were losing all their clients.

Dr. Rim was a professor at the Faculty of Medicine, he also had artistic preoccupations such as collecting paintings and stamps, playing the violin and the flute but he

did not gain as much as his wife. The Hallipa Twins were working in the faculty's laboratory, in the underground, doing a work of research, and they hardly gained anything since they had to fight their father, Doru Hallipa, at the court of law, in order to win a mere house where they could live.

Dr. Caro and Dr. Rim had also benefited from a musical education, they both played the violin and other instruments.

Lică feels tempted to go to the Stock Exchange that had just appeared in our country at that time but he heard that people committed suicide and the atmosphere in there was extremely crowded and stifling. Jobless people like Lică tried to earn money out of fortune games (playing cards etc.) or by misleading others in trades and negotiations. He also felt free to have a rest in other the gardens of other people.

New jobs had entered the market at that time. These were deemed as honourable: "tram ticket seller, shop assistant or fiddler" (*Roots*, vol. 2, p. 503), "typewriting and manicure" (*The Dishevelled Maidens*, p. 518): "The suburbian girl had disappeared and was exotic, and the new professions, the urban ones, typewriting and manicure, had shaped the form of the suburb. The driver was the quintessence of the suburban boy moulded by mechanics as by fire, to take a form that yesterday still used to lead to *anything*" (*id.*, p. 518). The electrician had new perspectives ahead.

Fiddlers had replaced their old romances with the "*chimmy* and the *Mon home*" (*id.*, p. 516). "The modern troubadours wore long waistcoats, long shoes, shaved faces, rare hair with no haircut, forced movements, rigid walk, disgust and laziness, true or fake exhaustion to let one know that their temperament was the lack of temperament. They did not know that their partners had to be scanty mannequins; on narrow busts they had to wear breasts that scabrously pointed out in an unsuccessful attempt as any voluptuous form, meaningless faces, exaggerated eyes, lanky arms. Models that had been created for the new dances or out of the ferment of the ultimate ideas of extreme civilization. It was the European model, whose structure had emerged of the slow transformation phenomenon, in conflict with the sudden accidents." (*id.*, p. 516).

Mothers educated their children according to the heroes they had met in books or on the silver screen, at the cinema.

Nory – Dia's younger step sister and Boyar Dinu's bastard daughter – had been taken to the "schools in Bucharest" (*Roots*, vol. 2, p. 563). She had gone to Pitar Moş Nuns School, then she had graduated two faculties – Law (Political Economics) and Philology. She became a feminist and helped women by providing her services to a non-profit woman assistance organization. She worked at the Palace of Justice that was extremely crowded.

Eleven years younger Aneta Pascu gives Nory the impression that students in her (Nory's) generation were not "garbage" and they paid their taxes, their rent, their meals (*Roots*, p. 398), they did not go begging for money to strangers.

Aneta inherited her obsession of coming and living in Bucharest from her mother in Vaslui who remained with her eyes stuck on the window for hours and hours. She was the daughter of a bailiff and the sister of a magistrate who worked at the Palace of Justice. She wanders through Bucharest a lot and through her eyes we can get a more detailed image of our capital. We learn that the best cheese pies in Bucharest were sold by Dragomir's.

The streets were full of eating houses and pub houses one next to another. One fashionable tavern was in Piaţa Teatrului (Theatre's Square) (*id.*, p. 313). There was an Atheneum in the Tei area, too, except for the one we still know nowadays.

Nory remembers that she and her student fellows used to invade the confectioneries on Elisabeta Avenue and they paid the bills by turns. As she walked in the street with Aneta, the air was full of smoke and it smelled like fried fat.

In Elisabeta Avenue there was also a cafeteria where students could come and have lunch. Groups of dancers were gathering there after having an edible meal. They removed three or four tables in the middle of the hall and then someone was playing a cottage piano and the others began to dance in pairs. The others were talking and watching and getting friends with each other. It was at this place that students from the faculties of Medicine or Law or Mathematics were roaring their verses, political ambitions, aspirations to the Nobel Prize, they played their musical compositions – romances.

Madona was a poor person, from a poor, numerous family, student at Philology, and she sewed her own gowns and she taught her younger brothers.

Students in Nory's generation had fun trying to enter the concert room at the National Theatre free of charge. They normally got their free places but once they came in too big a number. Yet, they still asked for their places and made such a noise that some lady thought a revolution had started. The police came but then they erased the whole thing as if nothing had happened.

At that cafeteria professional issues were discussed and big decisions were taken. They decided upon the topics of the conferences, they drew artistic programs for the benefit of the sports club of the students of Medicine. Dr. Caro loved to sing in a tenor voice and to play football, too.

Lică has an apartment in the Pake Protopopescu area, he bought it after marrying Ada but it looks quite poorly furnished and he barely lives there anyway.

Aneta goes to pay a visit and brings bonbons to the lady of the house but the lady – midwife Mari – was not at home, in Ştirbei Avenue, so Aneta came back to the student hostel and shared them with her colleagues. Bonbons were quite a luxury.

There was a student hostel in Diaconeselor Street, a pension in Bălcescu Street. (*Roots*, vol. 2, p. 322). There were lots of hotels: Metropol Hotel (*id.*, p. 322), Boulevard Hotel (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 490). In Griviţa Street there were many hotels. At the corner of Ştirbei Avenue one could find whores (*Roots*, vol. 2, p. 596).

The Association for Woman's Assistance – where Nory worked – was located in Amzei Square.

Calea Victoriei was preferred by everybody for walks. But Aneta had no clothes to wear. And she was always hungry. She hardly had any money to pay her rent at the student hostel. She had come to Bucharest against her parents' will who were ashamed that their daughter would be a student, so they refused to send her money. The mentality was that Bucharest had "ruined lots of geese girls" (*Roots*, vol. 2, p. 467) and being a female student meant becoming a lost woman. From time to time her mother sent her "cozonac" cake that she baked at home, in Vaslui, and she sent her some small amounts of money.

Aneta went to the Court of Law to look for her brother's help with money but he also felt ashamed with her and chased her away. The Court of Law looks like an inferno, full of people. But one can have a meal there, too. Nory carried sandwiches in her purse.

There were confectioneries on Calea Victoriei. There was one on Academiei, too. A rich exhibition of sweets were tempting passers-by: shelves of bonbons, fruits, ice-creams, pies and mysterious creams, cakes, chocolates, biscuits.

Slicing devices for ham existed, too, at that time, and people could buy small quantities of Prague ham. (*Roots*, vol. 2, p. 503).

At Iancu's they sold raw meat, beef, calf, pork. And the place was full of people. On alleys they sold hot sausages, livers, hot meatloaves, burgers and other traditional specialties. Bakery specialties were sold by pedlars at the Palace of Justice.

Next to this Palace, in front of a hospital, a new bridge was planned to be built over Dâmboviţa River – "the dirty water"(*id.*, p. 774). A new avenue was planned in the same area, too (*id.*, p. 774).

The clock at the University was fascinating for Aneta. She found Bucharest as a paradise, and its dwellers as miraculous beings (*id.*, p. 339).

The streets were full of taxis, coaches, automobiles, dog-carts and trams.

We find out that the tram had its final station at the end of Pake Protopopescu Avenue.

Brătianu Square was woven in a network of trams and policemen were everywhere the place watching the traffic (*Roots*, vol. 2, p. 512).

Aneta travels by tram a lot. Men have a habit of pinching ladies' butts. Aneta tries on a frotteur experience and the people in the tram take her for a hooker, so they call the police and then Nory has to take Aneta to Dr. Caro to prove that Aneta is still a virgin.

People tried to enter the cinema without paying tickets, at that time, too. Aneta went there to find a lover and many times she entered for free (*Roots*, vol. 2, p. 638). In the halls of the cinema groups of women approached single men. Photos and pictures on the walls of the cinema halls were nice (*id.*, p. 647).

At sunset, in halls, next to shops, on the platform of the tram station or next to houses, at the tables of restaurants and coffee shops, men and women were waiting. Many were late. Many did not come at all to meet their dates (*id.*, p. 632-633).

Because she walked too much all around Bucharest, Aneta had remained without shoes, too, and she dreamt of wearing Kayser stockings like one of her colleagues at the student hostel.

Small desks selling stamps could be found in the streets.

At the Atheneum painting expositions were held. Famous painters such as Bălaşa sold their paintings there. Visitors came, looked stunned at his paintings and bought them only because he was famous.

The newest art streams had arrived in our capital, too. Mika-Lé tried to launch herself into the prismatic art. Dr. Rim collects stamps showing naked women and he is so passionate about it that he gets very anxious when losing one notebook full of precious stamps.

Bucharest was a crowded place which Mini missed if she had to go outside of it even for one day. She was so happy to recognize Cercul Militar, just by seeing it she was sure that she was home, in the "Live Citadel".

"Summer rains never put a sad face to the city. The shop-windows were colourful like beautiful ladies and the Citadel was steamy and fresh with washed gardens and fat land" (*The Dishevelled Maidens*, p. 553).

She could go and choose jewellery and watches – Schwartz even. They went to Capşa even if it rained. There they could meet Prince Maxenţiu.

Mini reports one cold winter night when she had to go to the North Station (Gara de Nord). Trains were not heated and people got frozen inside them. The heating pipes were frozen, too, as well as the waiting room of the chief of station. Fog looked like the Polar atmosphere. The Citadel was surrounded by a "yellowish light" (*id.*, p. 464). The Citadel was

"noble, big, luminous" (*id.*, p. 468). It was a charming city (*id.*, p. 473). Mini was afraid of unfamiliar places in Bucharest but her fear was mixed with pleasure (*id.*, p. 481).

She loves the National Theatre area where Câmpineanu Street and Matei Millo Street come across. At this theatre high-life gentlemen came dressed up in tail-coats and military decorations and they put up serious, gloomy, anxious faces. (*Roots*, vol. 2, p. 402).

Nory was in love with cities, too. Bucharest, Galaţi, Oradea, Arad were all the same to her – commercial and industrial centres – because feminism could thrive there.

After rains, the capital was stained by small mudholes. In the afternoons, the inhabitants were all asleep in their high quiet mansions. (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 561).

Doru Hallipa had become a citizen of Bucharest after marrying Eliza. Upon his first wife's request, he reluctantly became a driver of his own car whose engine he inspected complying to a ritual, so that it could work properly. The smell of burnt gasoline was unpleasant though (*id.*, p. 536).

Houses were unique by their *rez-de-chausee* (ground floor); beautiful gardens with climbing plants and fir-trees were transplanted, balconies gave the impression of a white, elegant, perfumed lady; new modern buildings had popped up and gave an impression of disproportion. (id., p. 537).

At night Bucharest looked like an emanation of its citizens' souls. Sentimental emanations that sometimes smelled of drunkenness and at other times exhaled volatility as lyricism (*id.*, p. 592). Inhabitants were dissipated like separate individuals, like dismembered spare-parts that later were to become each at its turn an initial spring of new activities (*id.*, p. 592).

"The Live Citadel" looked like a thousand small lights in the dark. Mini thinks that "the Live Citadel" cannot have been built by a shepherd, no, "once a traveller had wanted to seek a shelter for his lover, so he had built the first nest" (*id.*, p. 593).

Behind the windows ladies were judgemental and imagined they understood the lives of their neighbours. This is the example of Vera who lives right across Lina's house and watches Lică visit Sia and kiss her in the street (*A Concert of Bach's Music*, vol. 1, p. 794).

The opinion of the Swiss nurse Mado was that "Bucharest is a city composed of all the provinces of your country. It has no specific face yet, which one could make up a new homogenous paste" (*Roots*, p. 773).

Either poor, or rich, what ***diseases*** did the inhabitants of Bucharest fear the most?

Pneumonia and lung tuberculosis seem to keep the record of deaths among men at that epoch. Pneumonia killed Doru Hallipa's mother, Calliope, in *The Man Who Passed By*. She had merely gone out on a torrential rain and got pneumonia. Drăgănescu's sole brother died of lung tuberculosis when young. Ghighi, his son, survived pneumonia when being a child. Prince Maxenţiu struggles with lung tuberculosis and dry pleuresies ever since he was a young boy but a period of physical strain puts him down to bed to never recover again.

"Cerebral chills" (*Roots*, p. 760), as they called the meningitis, was a fatal disease, too, along with typhus. Paralysis and heart failures killed mostly men. Zaza's husband, Prince Maxenţiu's father, died of a stroke. Drăgănescu died of heart failure due to a congenial malformation.

Haemophilia killed Madona, Dr. Caro's young wife. Womb cancer killed Lenora after the first successful attempt to remove the tumour. Breast cancer killed Maxenţiu's mother because she was reluctant of having her breasts resected in order to have her life saved.

People also died of accidents as is Nory's case. She is eaten inside by an anxiety caused by her womb malformation which makes her an outcast, as a hermaphrodite, and prevents her from having a sex life with her husband at all. Her first sexual act was felt like a rape.

Neurosis killed the teenager Ghighi – he committed suicide after registering strange symptoms in the throat area.

Women fainted, they were consumed by neurosis: e.g. Lenora fears to admit to her husband Doru that she was raped because she wants to avoid losing him. She also feels ashamed of admitting the womb cancer symptoms to her third husband, Dr. Walter. Madona, Dr. Caro's wife, fails to inform her husband about her anaemia caused by haemophilia for the same reason – the fear of losing him. Neurosis consumes her, too, when she puts up jealousy scandals. Lenora had set the bed on fire causing burns to her skin. Her first husband had shot himself to death out of jealousy or for financial distress. Mika-Lé threatens with suicide and commits suicidal acts. Her first new-born got born dead because she was beaten during her pregnancy – she was not married and her mother hated her because she was the product of a rape.

Aneta, consumed by a long struggle with neurosis, wanted to imitate the wattman's getting off the tram in an elegant curved movement but she succeeded losing her legs.

Abortions killed women like Sia. She was a special case, though, because she had a two-way vagina – another malformation. Hallipa Twins had been born as identical twins that were surgically set them apart by doctors at birth.

Some people at that time healed themselves with homeopathic remedies. Cornelia, Nory's mother, is given *Nux vomica* (*Roots*, vol. 2, p. 528). Urticaria and eruptions on skin (occurred after the ingestion of homeopathic remedies) are considered hygienic and cleansing according to the homeopathic principles (*The Dishevelled Maidens*, vol. 1, p. 432).

Before getting married, Nory is happy about being a virgin and she goes having sex for the first time when approaching her midlife, because thus she can avoid abortions, haemorrhages, hysteria that come altogether with marriage (*Roots*, vol. 2, p. 798). She was a passionate feminist and saw many women suffer for these reasons in hospital. When she finally wanted to become a woman – after refusing to be neither man, nor woman – she ironically discovered her hermaphroditism.

Dr. Rim suffers from rheumatism and hypochondria.

These were the people who populated Bucharest between the World Wars from Hortensia Papadat-Bengescu's perspective. Many of their manners got lost on the way to us as did street names, buildings, trades and businesses, diseases, mentalities and means of transportation, architectural styles, occupations.

Bibliography:

Bucureştiul interbelic – 1935. [Articles on Bucharest published in the weekly magazine *„Realitatea ilustrată*", 1935], Bucharest, Tritonic, 2009.

Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Bucharest, Art, 2009.

Chioaru, Dumitru (coordonator), *Oraşul şi literatura*, Bucharest, Art, 2008.

Craia, Sultana, *Feţele oraşului*, Bucharest, Eminescu, 1988.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*. *Eseu depre romanul românesc*, vol. 1 & vol. 3, 2nd edition, Bucharest, Eminescu, 1991.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*. *5 secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008.

Olteanu, Radu, *Bucureştii în date şi întâmplări*, Bucharest, Paideia, 2002.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. 1-3, Bucharest, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Romanian Academy, 2012.

Râpeanu, Valeriu, *Scriitori români dintre cele două războaie mondiale*, Bucharest, Cartea Românească, 1986.

Tuvene, Silvia, *Cinci feţe ale Bucureştiului în romanul interbelic*, University of Bucharest, Faculty of Letters, 2012 (PhD thesis).

MICHAEL CUNNINGHAM'S MODERN MICROCOSM OF VIRGINIA WOOLF'S WORK

Simona Lozovschi, PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The present article aims at revealing through Michael Cunningham's novel The Hours the backbone of Virginia Woolf's work. This American writer had the intuition of this organizing principle and brought it into contemporaneity. Still, Cunningham not only emphasized the elements of this structure, but also highlighted the strong connection between Woolf, her characters and her readers, each of them living the same life. Last but not least, Cunningham, willingly or not, succeeded in writing about Wolf in Wolf's uniquely feminine and sensitive style.

Keywords: feminism, Virginia Woolf, Michael Cunningham, modernism, sexuality

Woolf's Art is centrifugal. It moves continuously from centre to margins; it strives to expand its limits, to overcome its flaws, to surpass genre-boundaries. But also, Woolf's Art is permanently longing for order, for a system of small hierarchies. Throughout her literary activity, Woolf struggled to find the necessary tools by the means of which to express her own reality and vision, to express the centre of her creations. And from that centre derive and expand, like beams of light, the particularities of Woolf's fiction.

Hence, in the heart of Woolf's novels lies – despite the apparent fragmentariness and fracture – a solid shape, a well-structured backbone. Joan Bennett analysed this pattern common to all her novels:

"This does not mean that Virginia Woolf's art is incapable of communicating experience that is wide as well as deep. But to do so she had to invent conventions as rigid as or more rigid than the old ones that she discarded. This she does in her four most satisfying novels, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves* and *Between the Acts*. There are certain resemblances between them in structure and style. In each case a small group of people is selected, and through their closely interrelated experience the reader receives his total impression. In each case also certain images, phrases and symbols bind the whole together."

However, we believe that the backbone of Woolf's novels does not end with the choice of characters and style, but goes beyond that. The elements that form the structure of her fiction are recurrent themes, ideas, predilections that had dominated Woolf's life and literary creations; elements from her life that contradicted and baffled her mind. She therefore transposed into her art all humanity, all emotions, desires and conflicts that constitute her world, since behind the layers of Woolf's novels lies her own life. In other words, all the feelings and ideas that transpire in her works are, most of the times, doubled by genuine moments of being.

On that account, in *The Hours*, Michael Cunningham had the intuition of the backbone behind Woolf's novels. He extracted the structure and emphasized its components so as to stress the way in which all her novels communicate, as well as to emphasize the caves built behind her fiction – caves, tunnels filled with meaning. From the outside, Woolf's art seems

serene and peaceful, but deep down in its chore, precisely like a volcano, rest smouldering emotions, raw feelings, instincts.

In just a few hours, Cunningham's novel tells the story of Virginia Woolf, Clarissa Vaughn and Laura Brown. A few hours that enclose the essence of their beings and encompass all their lives. Cunningham brings Woolf into his territory; or he moves his territory closer to her. He shares Woolf's literary creed of portraying life in art, life in all its facets and colours; life and death (time), life and ugliness (mental disorder), life and attraction (love), life and loneliness (alienation), life and the way in which it structures Woolf's fiction. In an interview for *BOMB Magazine*, Michael Cunningham pinpointed the core of Virginia Woolf's work: "It's difficult to imagine anyone more acutely aware of the simple wonder of being alive. That's what Mrs. Dalloway is, after all. It's a testament to the terrors and marvels of the everyday."

Life and time. The lives of the three female protagonists are intermingled and closely connected, though they occur in different temporal dimensions. They are so alike that the worlds of each protagonist are peopled by the same individuals; same voice, different names, different identities. Cunningham uses concrete, exact temporal limits, not to help us fix the events in a particular temporal dimension that separates he protagonists, but, on the contrary, to help us see the powerful connection between characters despite physical boundaries.

1921, 1949, 1999 … three temporal dimensions constantly intermingled in Cunningham's novel. Three destinies that merge together into one pure and authentic dimension, namely life, since from both Cunningham's and Woolf's novels life transpires victoriously. All temporal boundaries are erased because what matters is the intimate connection between human beings and their emotions, feelings, impressions.

Life and mental disorder. Woolf's Septimus and Cunningham's Richard are victims of life's ugliness, even Woolf experienced life's ambivalent and contradictory character and transferred it to her protagonists.

This theme is closely connected to the one of alienation. Virginia, Septimus and Richard Brown represent the alien, the obscure. Their lives are permanently echoed by voices, headaches and disillusions. Still, in the midst of chaos, sufferance and despair, they feel a more accurate, keener sense of Life.

Virginia Woolf carefully constructed a web-like structure for her characters. She placed them on the edges of the web and they slowly move towards the centre until the structure becomes intricate and all the threads meet in the centre, be it Clarissa's party, Percival, Mrs Ramsay etc. Michael Cunningham placed in the centre of his novel the complex relationship between Clarissa – Virginia – Laura.

Septimus Warren Smith and Richard Brown are outsiders. They are not part of the web since they have, voluntarily or not, removed themselves from the physical world. Instead, they have their own internal worlds which offer death's safety.

As Virginia herself experienced, the farther one is from the centre, the closer he actually is from the meaning it encloses, from its powerful energies. Hence, Virginia, Septimus, Richard Brown and, indirectly, Clarissa Dalloway (when, at the party, she identifies herself with Septimus' choice) are closer to the centre of the web by being at a considerable distance from it. In this way, the distance offers them safety and allows them to have a multiple perspective on life: "Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically,

evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death."[1]

They are more sensitive and sensible than other characters; their senses are more responsive to life's amalgam of sheer impressions. As an example, in the first pages of Cunningham's novel, Virginia Woolf, though she had already taken the decision to commit suicide, cannot stop to sense life:

"She walks purposefully toward the river, certain of what she'll do, but even now she is almost distracted by the sight of the downs, the church, and a scattering of sheep, incandescent, tinged with a faint hint of sulphur, grazing under a darkening sky"[2]

Or Richard who, in the midst of chaos, in the heart of pain and misery, is much more aware of life's cruelty than any other character:

"But there are still the hours, aren't there? One and then another, and you get through that one and then, my god, there's another. I'm so sick. […] I've felt it for some time now, closing around me like the jaws of a gigantic flower. Isn't that a peculiar analogy? It feels the way, though. […] It's a sort of juicy, green, thriving progress. Toward, well, you know. The green silence. Isn't it funny that, even now, it's difficult to say the word 'death'?"[3]

Or Septimus who perceives a forceful feeling of life's cruel ambivalence: "It was at that moment (Rezia had gone shopping) that the great revelation took place. A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The dead were with him. […] Communication is health; communication is happiness. Communication, he muttered"[4]

Jeremy Hawthorn observes the fact that Septimus is "a sort of hero manqué, who willingly accepts death in order to preserve his own existential unity"[5] It can thus be said that they all chose death's freedom over life. Like the fools from the classical dramatic writings, they utter absurd words; words that seem meaningless to the outside world; from the powerful vortex of life, they articulate sounds that cannot be understood by others. Still, as absurd as they may seem, they are, in fact, close to life.

Life and love. In all the three dimensions from Cunningham's novel, the women experience lesbianism or feel attracted towards female sensibility, voluptuousness and intimacy. These elements appear in Woolf's novels too, be it Neville's attraction to Percival, or Clarissa's love for Sally, but in Cunningham's book they are emphasized (for example, the complex relationships Louise – Richard – Clarissa – Sally) so as to express Woolf's endeavour to stop all conventionalism and shyness in art since they are all part of life:

"Kitty nods against Laura's breasts. The question has been silently asked and silently answered, it seems. They are both afflicted and blessed, full of shared secrets, striving every moment. They are each impersonating someone. They are weary and beleaguered; they have taken on such enormous work.

Kitty lifts her face, and their lips touch. They both know what they are doing. They rest their mouths, each on the other. They touch their lips together, but do not quite kiss"[6]

Still, life and love do not imply only sexuality, but motherhood as well, and her characters seem to be endowed with negative feelings towards motherhood, perhaps because Woolf herself could not have children on account of her precarious condition: "One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of

[1] Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, p. 202
[2] Michael Cunningham, *The Hours*, p. 3
[3] Michael Cunningham, op. cit., p. 198
[4] Virginia Woolf, op. cit., p.104
[5] Jeremy Hawthorn, *Divided Selves* apud Bloom's Literary Themes: *Alienation*
[6] Michael Cunningham, op. cit., p. 110

these lustful animals, who have no lasting emotions, but only whims and vanities, eddying them now this way, now that"[7] In the same manner, Laura Brown feels that: "Here, then, is daily transition. With her husband present, she is more nervous but less afraid. She knows how to act. Alone with Richie, she sometimes feel unmoored. […] she loses direction. She can't always remember how a mother would act."[8] Therefore, for them being a mother is another mask they have to wear; a mask that separates them from their souls; that divides their selves.

Last but not least, one of the elements that constitute the backbone of Woolf's fiction is the characters' incapacity to express their love. For example, Richard Dalloway finds it difficult to utter his feelings:

"The time comes when it can't be said; one's too shy to say it, he thought, […] to say straight out in so many words (whatever she might think of him), holding out his flowers, 'I love you'. […] But he could not bring himself to say he loved her; not in so many words. […] She understood, she understood without speaking; his Clarissa."[9]

Furthermore, apart from highlighting the pattern of her fiction, Michael Cunningham illustrates in *The Hours* Virginia Woolf's complex personality: "a woman of such brilliance, such strangeness, such immeasurable sorrow; a woman who had genius but still filled her pocket with a stone and waded out into a river."[10]

The ending of the novel is remarkable since it encloses Woolf's literary creed. Laura Brown is, in fact, Richard's mother. Richie becomes Richard, and Laura becomes part of Clarissa's dimension; the reader enters the world of the protagonist. One notices, once more, the strong, complex and yet beautiful caves behind the characters; the intimate connections established between Woolf and her readers, Woolf and her protagonists, her readers and her protagonists.

"'Come in, Mrs. Brown,' she says. 'Everything's ready'."[11] Laura Brown. The same Mrs. Brown that patiently waits for 'everything to be ready'; for the evolution of British literature; for the Georgian writers to rescue her. The same Mrs. Brown of which Virginia Woolf wrote in an essay entitled "Mr. Bennett and Mrs Brown": "There she sits in the corner of the carriage – that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs. Brown is eternal, Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out."

Woolf invites us into her art and, implicitly, into her life. She lays it down before us, leaving to our appreciation whether to embark on this journey or not. Michael Cunningham engaged in this quest without hesitation and his great revelation, his epiphany is:

"Yes, Clarissa thinks, it's time for the day to be over. We throw our parties; we abandon our families to live alone in Canada; we struggle to write books that do not change the world, despite our gifts and our unstinting efforts, our most extravagant hopes. We live our lives, do whatever we do, and then we sleep – it's as simple and ordinary as that. A few jump out of the windows or drown themselves or take pills; more die by accident; and most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we're very fortunate, by time itself. There's just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we've ever imagined, though everyone but children (and perhaps even they) knows these hours will inevitably be followed

[7] Virginia Woolf, op. cit., p. 99
[8] Michael Cunningham, op. cit., p. 47
[9] Virginia Woolf, op. cit., p. 127
[10] Michael Cunningham, op. cit., p 42
[11] Ibidem, p. 226

by others, far darker and more difficult. Still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more.

Heaven only knows why we love it so."[12]

Bibliography:

Bennettt, Joan, *Virginia Woolf: her art as a novelist*, second edition, London, Cambridge University Press, 1964. Print

Cunningham, Michael, *The Hours*, New York, Picador USA, 2002. Print

Hawthorn, Jeremy, "Divided Selves" in Harold Bloom (ed), *Alienation*, Bloom's Literary Criticism, New York, Infobase Publishing, 2009. Print

Spring, Justin, "Michael Cunningham" in *BOMB Magazine*, No. 66, New Art Publications, pp. 76-80, 1999, http://www.jstor.org/stable/40425918, 13/11/2014, 10:48. Web

Woolf, Virginia, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *Collected Essays*, Leonard Woolf (ed.), Vol. 1. London: Hogarth, 1966. 319-337. Print

Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, London, Penguin Books, 1996. Print

[12] Ibidem, p. 225

THE VILLAGE'S THEME IN LUCIAN BLAGA'S POETICAL WORK

Ioan Gheorghișor, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In Lucian Blaga's poetry the reader discovers a village placed in the world 's center, in the "cosmic burnt forest" but it has also mythical prolongations .

Blaga's village has four different images: the first one is "the wonders' village "with his natal Lancram full of "God's flavors, with a unique and small spring, left "under the clod"; the second one is "the childhood's village", a image of the life's heaven recalling his infinite memories ; the third one is "the uninhabited village "that brings him after twenty years, the undesirable situation of being estranged; the fourth and last one is the image of "the village as a grave", where he wishes to be buried, in accordance with his lyrical testamentary wish, after he would be casted out from this life.

Keywords: "Blaga", "village", "Lancrăm", "heaven", "testamentary"

Crezând că „veşnicia s-a născut la sat", Lucian Blaga considera că „omul satului" trăieşte în jarişte a cosmică, „pe linia de apogeu genială, a copilăriei". El mitizează „izolarea şi arhaitatea satului românesc". Aceste observaţii ale lui Ov.S. Crohmălniceanu pot fi completate cu altele asemănătoare[1], toate ducând la concluzia că satul este, pentru Blaga, centrul lumii, ce se prelungeşte în mit, în timp ce oraşul e locul unde omul îşi pierde sentimentul cosmic. Patru ipostaze ale satului se pot descoperi, aprofundând poezia lui Blaga: *satul minunilor, satul copilăriei, satul nelocuit* şi *satul-mormânt.*

1. SATUL MINUNILOR. Poetul propovăduia, la un moment dat, o cruciadă a copiilor, îndemnându-i să se risipească prin sate, părăsind marile oraşe. El găseşte suficiente motive pentru ca aceia care au plecat să se întoarcă la vetrele lor:

„Eu cred că vejnicia s-a născut la sat.
Aici orice gând e mai încet,
şi inima-ţi zvâcneşte mai rar,
ca şi cum nu ţi-ar bate în piept,
ci adânc în pământ undeva.
Aici se vindecă setea de mântuire
şi dacă ţi-ai sângerat picioarele
te aşezi pe un podmol de lut.
Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
ca un miros de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streşini de paie,

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 224 şi urm.

ca un joc de iezi pe morminte înalte.”

(*Sufletul satului*)

„Cosmosul expresionist este refăcut de Blaga în spaţiul satului românesc.”, scrie Marin Mincu[2]. Este „ca într-un templu păgân prefăcut în bazilică. Totul este câmpenesc, idilic, material”, e de părere însă G. Călinescu.[3]

Satul e plin „de-aromele zeului/ ca un cuib de mirosul sălbăticiunii”, iar „minunea ţâşneşte ca macu-n secară (*Satul minunilor*). Poemul „conţine imagini aproape antonime ca sens acelora din volumele anterioare care se refereau la imaginea satului”[4]: fântânile, pe care altădată le găseai pe la răscruci, acum sunt „fântânile darului harului”, în preajma cărora bolile dispar, făcând loc vieţii şi cântecului („ţipă lăstunii”). E prezentă aici divinitarea („zeul”), precum şi tainele („minunea”). Finalul poeziei aminteşte de un timp al miracolelor, festiv (duminica fiind zi de odihnă pentru Creator): „Cocoşi dunăreni îşi vestesc de pe garduri/ dumineca lungă şi fără de seară”.

Poetul simte nevoia să sugereze şi locul naşterii:

„Sat al meu, ce porţi în nume
sunetele lacrimei,
la chemări adânci de mume
în cea noapte te-am ales
ca prag de lume
şi potecă patimei.

Spre tine cine m-a-ndrumat
din străfund de veac,
în tine cine m-a chemat
fie binecuvântat,
sat de lacrimi fără leac.”

(*9 mai 1895*)

Blaga evocă satul ca pe un „reper metafizic”[5], căruia i se atribuie valori definitorii în plan ontologic: „prag de lume” sau „potecă patimei”.

În alte poeme, cum ar fi *Izvorul*, apare şi numele satului natal, Lancrăm:

„Împărăţii s-au prăbuşit.
Războaie mari ne-au pustiit.
Numai în Lancrăm subt răzor
Rămas-a firav un izvor”.

Poetul se duce să vadă „şipotul” ori de câte ori se întoarce în sat; acolo îl întâmpină „pragul” şi „sub crugul albastru, în Lancrăm, îşi stau alăturea cele potrivnice, ziua şi noaptea”:

„Cât de domol se-mpleteşte insul acolo cu legea,

[2] Lucian Blaga, *Poezii. Introducere, tabel cronologic, comentarii şi note critice de Marin Mincu,* Constanţa, Pontica, 1965, p.162.

3 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, [1941], 1982, p. 878.

[4] Ibidem, p.244.

[5] Ibidem, p. 252.

Cât de firesc lângă vetre se leagă
prin vremi voinicia şi soarta
şi cum se revarsă durerea în tâlc mai înalt totdeauna.
Trăiesc încă mumele. Unde ele se tânguie-n jale păgână,
unde lacrima cade-n ţărână,
rândunica mai ia şi acum câte-o gură de tină
să-şi facă sub streaşină casa”

(*Orizont pierdut*)

2. SATUL COPILĂRIEI. Satul e locul copilăriei, al paradisului vieţii. Pentru Eminescu, copilăria reprezintă vârsta de aur, pentru Arghezi, spaţiul misterului, prin jocurile de limbaj (*Cartea cu jucării*). Pentru Blaga, copilăria este o lume a candorii şi a credinţelor naive, în care fabulosul străbate realul, este o mitologie a dorului de casă. Satul copilăriei e locul unde „păştea cu alţii gâştele-n arinişti”.

„Şi-mi mai aduc aminte:
într-un lan de cânepă
o sperietoare pestriţă de paseri
se sprijinea
în par ca vânturi s-o aline.
Ciorchine de turbări avea cercei,
O vrabie-şi făcuse cuib în pălăria ei.

Râdeau copiii toţi de ea,
Dar mie mi-era milă
Şi-o iubeam.”

(*Din copilăria mea)*

„Copilăria e polul opus *marginii* blagiene, ca simbol al sfârşitului, al prăbuşirii de suflet din alte poezii”.[6] E vârsta la care omul înţelege limba păsărilor. Sperietoarea de păsări compătimită de copil e un simbol al altei lumi, de aceea e luată în derâdere de neamul păsăresc; ea poate fi vârsta cealaltă a omului: aceea a a maturităţii.

Blaga descoperă, într-o primă etapă, universul rural natal ca pe o „realitate sufletească, materializată într-o anumită atmosferă (*sufletul satului*), binecunoscută încă din copilărie”; apoi, elogiază „universul autohton, axându-se pe convingeri filozofice”[7].

Lumea copilăriei e legată şi de „sămânţa mirabilă/ ce-nchide în sine supreme puteri”, când poetul, „despoiat de veşminte”, intra în cada de grâu, „cufundat pân’ la gură în boabe de aur”, şi simţea pe umeri „o povară de râu”:

„Şi-acuma, în timpuri târzii, când mai văd
câteodată grămezi de seminţe pe arii,
anevoie pun cumpăt fierbintei dorinţi
de-a le atinge cu faţa.
De-alintarea aceasta mă ţine departe doar teama

[6] Ibidem, p. 129.
[7] Ibidem, p. 162.

de-a nu trezi zeii, solarii,
visătorii de visuri tenace, cuminţi.”

(*Mirabila sămânţă*)

Amintirile năvălesc în lumea adultului din „satul cu coperişurile negre”: drumul pe unde mâna „dobitoacele sfinte cu biciul”, arinii sub care smulgea „aripi din sânge de paseri”, morile „fantastice”, casa unde şi-a făcut „intrarea în cântecul zilei”, plinicarul, şura pe care-şi arunca „dinţii de lapte”, poarta „întunecată”, unde punea frunză de leuştean pentru a apăra de strigoi „laptele şi ugerul vacilor”:

„Pe-aici mi-am trecut trupul gol al copilăriei
prin flacăra anilor.
Pe-aici s-a furişat şi vremea
ce mi-a adus desăvârşirile în rău.
Totul a fost un joc despletit
în lumină mare pe uliţi.”

Dar:

„Dobitoacele sfinte s-au dus subt pământ.
Sângele de paseri e mut.
Vreau să rămân aici
cântare pentru trecut
peste odihna pietrelor.”

(*Cântare pentru trecut*)

Când „soarele-n zenit ţine cântarul zilei”, poetului îi e dor de copilăria sa, o caută şi suferă că nu o regăseşte:

„Numai sângele meu strigă prin păduri
după îndepărtata-i copilărie,
ca un cerb bătrân
după ciuta lui pierdută în moarte.

Poate a pierit subt stânci.
Poate s-a cufundat în pământ.
În zadar i-aştept veştile.
Numai peşteri răsună,
pâraie şi cer în adânc.

Sânge fără răspuns,
o, de-ar fi linişte, cât de bine s-ar auzi
ciuta călcând prin moarte.”

(*În marea trecere*)

„E peste tot o beţie de vegetal, de fructe, de animalitate rece”. „Sunt preferate făpturile cu sânge rece care se încălzesc la soare, acelea mimetice, nemişcate, care se confundă cu buruienile: şopârlele, lăcustele. Boii în lan deşteaptă imaginea melcilor.”, remarca G.

Călinescu.[8]: „mă miram că ei nu văd/ cu vârful coarnelor ca melcii,/ şi boii- boii-şi rumegau căldura de sub sălcii” (*Din copilăria mea*).

Dezamăgit de neputinţa sa, poetul se aseamănă cu un ucigaş şi închide „cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă”.

3. SATUL NELOCUIT. Satul pe care Blaga îl cutreieră, după douăzeci de ani, îi aduce nedorita ipostază de străin. Nimeni nu-l recunoaşte, cu excepţia vântului, şi a „plopului de aur”. Turnul „se va uita două ore” în urma sa, „nedumerit”.

„Totul cât de schimbat! Casele toate sunt mult mai mici
decât le-a crescut amintirea.
Lumina bate altfel în zid, apele altfel în ţărm.
Porţi se deschid să-şi arate uimirea.”

(*Sat natal*)

Satul îi oferă poetului reîntors în lumea acestuia- altădată mirifică, ideală şi sacră- „moara seacă” ce „macină lumină-n gol”, războiul de ţesut pus „după uşă”, ţesând singur, fântâni care „la uliţi rele/ găleţi coboară şi ridică/ ’n cerul jefuit de stele”, cuiburi în copaci arzând „cu flăcări” şi „ouăle pocnind”: „Duhul răului tot vine/ ’n sat nelocuit să pască/ iarba morţilor de bine”. (*Vrajă şi blestem*). Simbolistica blagiană e, aici, limpede: „moara seacă” înseamnă zădărnicie, „fântânile” sunt abisurile cunoaşterii, după uşă se pun obiectele magice („războiul de ţesut”), „uliţele rele” sunt cele bântuite de duhuri, au „răscruci”, sunt încurcate. Eul liric e şi el la o răscruce a cunoaşterii, în punctul iniţial. Prezenţa lui sub forma unei umbre ce „cade pe zid” ne relevă imposibilitatea dezlegării misterului, mai ales că experienţa are loc „pe creasta nopţii”, în punctul zero al cunoaşterii.

Uneori, apare „un apocalips blând şi rustic, cu naivităţi de mozaic ravennat”[9], cu câmpii aureolate, dar cu pluguri ca nişte mari paseri negre/ ce-au coborât din cer pe pământ”. „Ca să nu le sperii-/ trebuie să te apropii de ele cântând” (*Plugurile*).

Poetul este foarte trist şi plânge „în hohote” deasupra leagănului său, găsit într-un ungher, invadat de păianjeni şi de cari, şi îşi aminteşte de copilăria în care nu suferea, ca acum, „de prea mult suflet”, în care nu era „aşa de obosit/ de primăveri, de trandafiri, de tinereţe şi de râs.” (*Leagănul)* E o viziune expresionistă de apocalips modern a satului blagian nelocuit, opusă aceleia a „satului minunilor”, tot de sorginte expresionistă, dar mai îndulcită, căci fusese trecută prin substratul folcloric. În satul ideal, fântânile aveau puteri magice: în preajma lor, bolile se stingeau, viaţa luând locul acestora, iar misterul era relevat (tainele sunt „coapte”, iar „minunea ţâşneşte ca macu-n secară”).

4. SATUL – MORMÂNT. Poetul e foarte explicit când e vorba să-şi aleagă locul unde să fie îngropat. Dacă va muri „pe un tărâm netrebnic, ruşinos”, patru prieteni, „cei din urmă prieteni”, vor îndeplini dorinţa testamentară:

„să mă luaţi de unde voi fi fost căzut,
pe-un drum de seară sau în miez de noapte
în satul meu pe umeri să mă duceţi
întins pe Lună ca pe-un scut”.

(*Cuvinte către patru prieteni*)

[8] G. Călinescu, op. cit., p. 876.

[9] .Ibidem, p. 878.

Într-un poem intitulat *Cuvântul din urmă,* Blaga se simte alungat de drumuri, părăsit de semeni, amenințat de păsări, blestemat, şi crede, asemenea unui războinic înfrânt, că se va afla, după moarte, în preajma Domnului:

„Cu cânele şi cu săgeţile ce mi-au rămas
mă-ngrop,
la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat."

„Satul blagian este, de fapt, o realitate a unui alt tărâm, descoperit târziu, după aprige confruntări în conştiinţă"[10]. Avem de-a face cu un sat- necropolă, misterul lui e misterul nopţii.

*

Satul – miracol, satul copilăriei, satul nelocuit, părăsit, ori satul– mormânt. În oricare dintre aceste ipostaze ar fi, satul are, în alcătuirea sa, meri, arini, brazi sau plopi pe sub care umblă „ursul cu crin", tămăduitor, cerbul căutându-şi ciuta dispărută, ce parcă vrea să bea „din apă, numai cerul", mânzul negru „ca ogorul", săltând în ocol, ori taurul „neînjugat", printre coarnele căruia „soarele vine în sat". Este satul peste care zboară ciocârlia, „Hristosul păsăresc" ce „descântă păcatele/ peste toate satele", şi puiul de cuc, „noul voevod,/ fiul pădurii", şi mierla neagră. Plugarul, „stihuitorul", olarul sau zugravul trec dinspre primăvara în care „sună ramul, sună glia", în care „pomii simt dureri de muguri" şi în care „înc-odată iar şi iară/ a iubi e primăvară", în care „risipei se dedă florarul", spre vara cu „moale căldură", când „pământu -ntreg e numai lan de grâu/ şi cântec de lăcuste" – căci acestea două se pare că erau anotimpurile preferate ale poetului.

Satul blagian, văzut de „la cumpăna apelor" sau din îndepărtatele „curţi ale dorului", fascinează cititorul prin detaliile memorabile.

BIBLIOGRAFIE

1. *** *Lucian Blaga interpretat de....* (1981). Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu. Bucureşti: Editura Eminescu, colecţia „Biblioteca critică".
2. Bălu, Ion. (1986). *Lucian Blaga*. Bucureşti: Editura Albatros.
3. Blaga, Lucian. (1995). *Poezii (introducere, tabel cronologic, comentarii şi note critice de Marin Mincu).* Constanţa: Editura Pontica.
4. Călinescu, G. [1941]. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Ediţie şi prefaţă de Al. Piru. Bucureşti: Editura Minerva.
5. Crohmălniceanu, Ov. S. (1974). *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol.II. Bucureşti: Editura Minerva.
6. Gană, George. (1976). *Opera literară a lui Lucian Blaga*. Editura Minerva, Bucureşti: Editura Minerva.
7. Gheorghişor, Ioan. (2011). „Ipostaze ale satului în poezia lui Lucian Blaga". *Vatra veche*, nr. 5: 9-10.
8. Simion, Eugen. (1978). *Scriitori români de azi,* vol.II. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

[10] Ibidem,.p. 163.

SHORT HISTORY OF POST-WAR JOURNALISM FROM IAŞI

Maria Lucreția Sturtzu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: The paper entitled „History of post-war journalism from Iaşi" aims to identify and to make a chronology of literary magazines appearance from Iasi, especially after the Second World War to the present. For each publication, in part, I reviewed the editorial staff composition and the literary and artistic specific of the publications which approached at that time. There will be not missing the names of the most important collaborators of that time.

Keywords: history, journalism, Iaşi, post-war, magazine.

Lucrarea de faţă se doreşte a fi o trecere în revistă a publicaţiilor culturale ieşene din perioada postbelică, respectiv anii 1948-1989. Nu se urmăreşte o privire analitică sau de specialitate, ci doar o inventariere a apariţiilor publicistice literare ieşene din perioada amintită, semnalându-se şi structura colectivelor redacţionale sau scurte precizări ale secţiunilor ce intrau în formatul publicaţiilor. În acelaşi timp, lucrarea de faţă oferă şi un sumar selectiv al unor nume din cultura română, care semnează în paginile respectivelor periodice. Titlurile publicistice ieşene se succed în funcţie de perioada în care au fiinţat, cronologic, începând cu debutul perioadei postbelice româneşti. În acelaşi timp, lucrarea mai oferă şi trimiteri bibliografice cu privire la existenţa şi, în unele cazuri, la prestaţia redacţională şi colaboraţională existente în revistele respective.

„Iaşul nou"**,** având subtitlu *Almanah literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.,* apare ca publicaţie lunară, din mai 1950 până în aceeaşi lună a anului 1954 şi reprezintă o continuare a culegerii *Pentru pace şi cultură luptăm* (1949-1950), conform I. Hangiu[1]. În lipsa unui articol-program, menţionează Hangiu, este repodusă, în primul număr, opinia redacţiei despre Plenara Scriitorilor din R.P.R., Filiala Iaşi. Componenţa redacţiei nu este precizată, după cum este remarcat şi de *D.G.L.R.*: **„I.n.** răspunde mai ales unor imperative politice, propunându-şi să devină o publicaţie „în slujba maselor largi de cititori". Aproape fiecare număr începe cu un grupaj de versuri, a căror tematică este racordată la directivele ideologice şi politice ale momentului: lupta pentru pace, alegerile, îndeplinirea planului stat, condamnarea imperialismului etc."[2] *D.GLR* menţionează, la fel, nume de colaboratori, numindu-i „poeţi ieşeni consacraţi"[3] pe Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, George Lesnea, N. Ţaţomir etc. şi, pe lângă alţi diverşi autori obscuri ce aparţin diferitelor segmente sociale, sunt prezente şi numele lui Mihai Beniuc, Nicolae Labiş, care, conform Dicţionarului, „publică aici primele versuri (*Fii dârz şi luptă,* semnată *Nicolae,* 8/1950)"[4]. Alţi colaboratori enumeraţi, privind tot poezia, sunt: Şt.Cazimir, D. Ignea, Dragoş Vicol, Darie Magheru, Ion Gheorghe, Ion Horea. Referitor la secţiunea de proză a revistei, tot *DGLR* menţionează că „sunt publicate nuvele

[1] Hangiu, Ion, *Presa românească de la începuturi pînă în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007*, volumul III 1945-1989, Comunicare.ro, Bucureşti, 2008, p. 118.
[2] Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române* (*D.G.L.R.*), coordonator general) Eugen Simion, vol. 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 557.
[3] Ibidem
[4] Ibidem

sau fragmente de romane”[5] ce aparţin unor autori ca: Dumitru Almaş, Costache Anton, Mira Iosif ş.a. Despre critica publicată în revistă, Dicţionarul notează că este bine reprezentată şi aminteşte numele lui: Nicolae Barbu, Constantin Ciopraga, Dimitri Costea, Lucian Dumbravă, Iorgu Iordan, Al. Dima. Traducerile ocupă şi ele un loc cât de cât reprezentat doar de cele ale literaturii sovietice ori din alte literaturi ce aparţineau ,,lagărului socialist” şi foarte rar din Schiler (Al. A. Philippide) ori Lenau (Labiş şi Ţaţomir). Mai este menţionat pe final un aspect de ordin tehnic, Dicţionarul subliniind că revista preia maniera de structurare a rubricilor de la ,,Viaţa Românească’’.

În concluzie, revista ,,Iaşul nou’’ este socotită de *D.G.L.R.* drept ,,o publicaţie tipică pentru primul deceniu al literaturii proletcultiste din România’’[6].

,,Iaşul Literar’’, revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., apare la Iaşi, începând cu luna august 1954, până în luna aprilie 1969. De la numarul 8/1965, apare cu subtitlul ,,Revistă a Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România’’. *D.G.L.R.* consemnează: ,,În 1957 comitetul de redacţie este alcătuit din Andi Andrieş, N. Barbu, Dimitrie Costea, Florin Mihai Petrescu, Horia Zilieru, Liviu Leonte, Dan Bădărău, redactor-şef fiind N. Barbu, care de fapt conduce publicaţia de la început până în 1966.’’[7] Publicaţia lunară continuă ,,Iaşul nou’’, care şi-a derulat existenţa din mai 1950, până în martie 1954, conform I. Hangiu. Tot el aminteşte de următorii colaboratori ai primului număr din 1954: Nicolae Labiş, Otilia Cazimir, Andi Andrieş, Al. Dima, D. Corbea, Gh. Mărgărit, C. Ciopraga. Primul număr al revistei prezintă în *Cuvânt înainte* un elogiu adus vechiului Almanah *Iaşul nou*, care îşi încetase apariţia, subliniindu-se faptul că acesta ,,are meritul de a fi promovat scriitori tineri care s-au afirmat prin lucrări valoroase în literatură.’’[8]

Însă, în acelaşi *Cuvânt înainte,* va exista şi o critică faţă de ceea ce nu a reuşit să facă vechiul colectiv de redacţie care, ,,(...) insuficient orientat politic şi ideologic, a ocrotit manifestări străine de spiritul partinic, de care trebuie să fie adânc pătrunsă literatura noastră nouă. Prin publicarea unor versuri cu vădite reminescenţe formaliste, cu un pronunţat caracter idilic sau apolitic, precum şi a unor bucaţi de proză care dădeau o imagine falsă realităţii, sectorul de poezie şi proză al almanahului s-a îndepărtat de temele pricipale ale actualităţii. (...) noua revistă ,,Iaşul Literar” se angajează să fie o tribună adevărată, pusă în slujba maselor largi de cititori, constructori ai socialismului în patria noastră şi neclintiţi apărători ai păcii. (...) Scriitorii noştri au neasemuita fericire de a trăi şi a cunoaşte o epocă fără precedent în istoria omenirii – epoca biruinţelor socialismului, (...). Avem datoria sfântă de a fi la înălţimea acestei epoci, de a crea opere realist-socialiste.”[9]

Începând cu 1960 este semnalată de către *D.G.L.R.*, acelaşi autor, I. Hangiu, prezenţa unor rubrici permanente: ,,Versuri şi proza”, ,,Medalioane”, ,,Cronica literară”, ,,Recenzii”, ,,Revista revistelor”. Vor colabora la paginile cu versuri: loan Alexandru, Andi Andrieş, Al. Andriţoiu, Tudor Arghezi, Camil Baltazar, Lucian Blaga (*Catrenele fetei frumoase*, 4/1961), Demostene Botez, Radu Boureanu, Radu Cârneci, Otilia Cazimir, Const. Th. Ciobanu, Ştefan Aug. Doinaş, Mihu Dragomir, Victor Eftimiu (*Fr.Villon recită balade*, 9/1957), Ovidiu Genaru, Nicolae Labiş (*Marşul celor puternici*, 1/1954, *Dacă toate acestea fi-vor uitate*, 12/1957), George Lesnea, Mircea Micu, Mihai Negulescu, Simion Stolnicu, Corneliu Sturzu, G. Tutoveanu (*Vouă celor tineri*, 1/1956), N. Ţaţomir, N. Tăutu, Haralambie Ţugui, Horia Zilieru. Proza îşi va avea şi ea reprezentanţi de seamă în paginile revistei: G. Călinescu (*Scrinul negru*, fragment, 2/1958), Ion Istrati, Ion Lăncrănjan, Mihail Sadoveanu (*Nada florilor*, fragment, 10/1955), George Bălăiţă, Ştefan Bănulescu, Eugen Barbu, Eusebiu

[5]Academia Română, *Op. cit.*, p. 557.
[6] Ibidem
[7] Academia Română, *Op. cit.*, p. 556.
[8] Hangiu, Ion, *Op. cit.*, pp. 203-204.
[9] Ibidem

Camilar, Mircea Radu lacoban, Aurel Mihale, Traian Coşovei, N. Tic, V. Voiculescu (*Zahei orbul*, fragment, 1/1967). Sandu Teleajen apare cu fragmente din „evocarea dramatică" I.L. Caragiale (6/1962), iar articole de critică şi istorie literară semnează: Al. Dima (*Problema tipicului la Ibrăileanu*, 1/1955), I.D. Lăudat (*Activitatea lui Ibrăileanu la presa progresistă dintre 1890-1900*,1/1955), Gavril Istrati (*Două variante ale Mioriţei*, 4/1957), Al. Andriescu (*Probleme artistice ale limbii literare*, 8/1960), Tudor Vianu (*Observaţii asupra metaforei poetice*, 10/1961), N.A. Ursu (*Cântarea României, operă a lui N. Bălcescu*, 12/1961), Tiberiu Rebreanu (*Începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu*, 3/1961), Agatha Grigorescu-Bacovia *(Bacovia, student la Iaşi*, 12/1961), Al. Oprea (*Începuturile literare ale lui Panait Istrati*, 1/1961), Adrian Marino (*Critică şi semnificaţie*, 12/196, *Clasic şi modern*, 6/1968), Al. A. Philippide (*Insemnări despre romantism*, 3/1969), Dan Mănucă (*Maiorescu şi critica literară de până la 1867*,7/1967). În acelaşi timp, semnalăm şi prezenţa în paginile revistei a numeroase cronici literare, note şi recenzii, semnate de Gh. Agavriloaie, I. Damaschin, Constantin Ciopraga N.I. Popa, Val Panaitescu, Liviu Leonte, Mihai Drăgan ş.a. Printre recenzii prezentate, amintim *Tablou geografic* de Geo Bogza (2/1955), *Aventură în Lunca Dunării* de Mihail Sadoveanu (3/1955), *Primele iubiri* de Nicolae Labiş (11/1955), *Moromeţii* de Marin Preda (1/1956). În revistă sunt publicate şi medalioanele Bogdan Amaru (9/1956) şi G.M. Zamfirescu (10/1956), de asemeni articole consacrate omagierii scriitorilor Ion Agârbiceanu (10/1962), Tudor Arghezi (5/1965), Mihai Codreanu (7/1956), Friedrich Schiller (5/1955), C. Dobrogeanu-Gherea. Sunt amintite de *D.G.L.R.* şi necrologuri, de exemplu: *Camil Petrescu* (5/1957), *G. Tutoveanu* (9/1957), *La moartea M. Codreanu* (10/1957), *M. Sadoveanu* (10/1961). Sunt publicate şi texte sau scrisori inedite: Ion Pillat, *Pagini inedite de corespondenţă* (3/1963), *Scrisorile lui G. Topîrceanu către G. Ibrăileanu,* publicate de Grigore Botez şi Mihai Bordeianu (7/1963). Traducerile, ocupă şi ele un loc însemnat, G. Mărgărit traduce din P. Neruda, C. Teodorescu din Maiakovski, G. Lesnea din Esenin. *Iaşul Literar* a însemnat şi locul unde au debutat poeţi, prozatori şi critici: Adi Cusin, Corneliu Sturzu, Dan Mănucă, Mihai Drăgan ş.a. Printre alte nume de rezonanţă care au fost colaboratori şi ai acestei reviste, amintim: Ioana Postelnicu, Florin Mihai Petrescu, Lucian Raicu, Ov. S. Crohmălniceanu, D. Micu, Gh. Bulgăr, Maria Platon, V. Adăscăliţei, Ctin. Parfene, Emil Manu.

Revista „Cronica" apare la laşi în 12 februarie 1966, ca săptămânal politic, social şi cultural, editat dc Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al judeţului lasi. Revista va fiinţa până în 1989. Directori, care au condus redacţia acestei reviste, sunt: C. Ciopraga (1966-1970), Liviu Leonte (1971-1979), Ion Ţăranu (1979-1989). Aceasta „continuă tradiţia revistelor ieşene antebelice, dar îşi propune să reflecte o actualitate culturală mult mai largă, pe linia ideologică de rigoare. Rubricile sunt grupate tematic („Cronica artelor", „Cronica literelor", „Cronica actualităţii", „Cronica ştiinţelor", „Cronica ideilor", „Opinii", „Interferenţe" etc.); rubricile „Un poet", „Un prozator" sunt destinate tinerilor scriitori. Se organizează anchete, reportaje, mese rotunde („Tradiţie şi inovaţie în proza actuală", 1971, „Momentul actual în critică si istorie literară", 1972)"[10], după cum este precizat în *Bibliografia esenţială a Literaturii Române.* Primul „colegiu de redacţie al publicaţiei, care a funcţionat cu mici modificări peste două decenii, era compus din Otilia Cazimir, Alexandru Dima, Ion Creangă, Ilie Grămadă, Dan Hatmanu, Gavril Istrate, George Lesnea, Petre Mâlcomete, Cristofor Simionescu, Achim Stoia, Nicolae Ţaţomir"[11], notează *D.G.L.R.*. Alţi colaboratori cunoscuţi încă de la apariţia primului număr sunt: Petru Comarnescu, Nicolae Barbu, Ştefan Oprea, Constantin Ciopraga, Corneliu Sturzu, Adi Cusin, Mircea Radu Iacoban, Mihai Drăgan. Numărul 1, din 12 februarie 1966 cuprinde un *Cuvânt înainte* unde apare

[10] *Bibliografia esenţială a Literaturii Române, Scriitori/ Reviste/ Concepte*, coordonator, Dan Grigorescu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, pp. 263-264.
[11] Academia Română, *Op. cit.*, vol. 2-C/D, p.494.

notat: ,,La Iaşi ideile generoase şi sentimentele înălţătoare n-au lipsit; o strălucită tradiţie, în acest sens, constituie un imbold de viitor. Contribuind la valorificarea întregii bogăţii a tradiţiei culturale româneşti, vom continua drumul exemplar al publicisticii ieşene, reprezentat în trecut de ,,Dacia literară", ,,Propăşirea", ,,Convorbiri literare", ,,Contemporanul", ,,Viaţa românească", ,,Însemnări ieşene" (…)"[12] – după cum apare şi în I. Hangiu. Valentin Taşcu, în *D.G.L.R.* face adăugiri la formatul colectivului de redacţie iniţial, amintind şi de redactori-şefi adjuncţi: Nicolae Barbu, Corneliu Sturzu, Corneliu Ştefanache, iar pe postul de secretar de redacţie, pe M. R. Iacoban. La zece ani după apariţia revistei ,,Cronica", în a 5-a şedinţă a *Cenaclului literar Junimea*, perioada postbelică a acestuia, din 30 ianuarie 1976, poetul Corneliu Sturzu este invitat a-şi prezenta o *autobibliografie*, după cum notează memorialistul muzeograf, Constantin Parascan; aici, poetul va puncta şi despre importanţa, în acea vreme, a publicaţiei respective, spunând: ,,Apariţia ,,Cronicii" acum 10 ani a fost un eveniment într-adevar fundamental pentru destinele culturii şi ale literaturii ieşene. Spun aceasta din mai multe motive. (...) Pentru noi, cei care am făcut parte din prima redacţie a ,,Cronicii", a constituit un moment crucial nu numai în destinele noastre de scriitori, deşi şi ,,Cronica" a avut rolul ei în stimularea activităţii noastre creatoare, de romancieri, de poeţi ş.a.m.d. (..) gazetari, publicişti, scriitori care-am pornit la drum cu următoarea deviză: Această revistă să fie o revistă a tinerilor talente din Iaşi. Şi într-adevăr, atâta vreme cât am lucrat acolo şi atâta vreme cât există această revistă ea se menţine ca o tribună de afirmare a scriitorilor tineri (...)"[13]. *D.G.L.R.* mai notează că încă de la primele numere ale revistei, aceasta s-a adresat majorităţii personalităţilor culturale şi din ţară, amintind de Adrian Marino (Cluj), Iorgu Iordan (Bucureşti), Demostene Botez, Aurel Rău, Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu ş.a. Poeţii publicaţi, în general, sunt din Moldova: Emil Brumaru, Horia Zilieru, Ioanid Romanescu, Mihai Ursachi, Ion Chiriac, Nicolae Turtureanu, Ovidiu Genaru, Ana Mâşlea, Aura Muşat, Haralambie Ţugui, iar despre poetul George Lesnea, Dicţionarul subliniază că ,,e prezent în paginile revistei până la sfârşitul vieţii sale, fiind un fel de simbol al publicaţiei."[14] Dicţionarul mai notează că privind proza şi dramaturgia colaborările sunt mai puţin numeroase, însă nu pot fi trecute cu vederea scrierile lui Corneliu Ştefanache, Gerorge Bălăiţă, M. R. Iacoban, Ştefan Oprea, Ion Ţăranu, Andi Andrieş, Ion Istrati ş.a. Critica este şi ea reprezentată ,,cu seriozitate" de către Al. Andriescu, Liviu Leonte, Mihai Drăgan, Zaharia Sângeorzan, Magda Ursache, Florin Faifer, Ioan Holban ş.a. Implicarea politică a revistei este considerată cea ,,impusă în toată ţara"[15].

,,Convorbiri literare" va fi ultima revistă literară şi de cultură din perioada postbelică ieşeană, pe care o vom avea în discuţie. ,,Convorbiri literare'', revistă literară editată de Uniunea Scriitorilor, apare la Iaşi din 1970, în continuarea revistei ,,Iaşul Literar" şi ca serie nouă a C.l. (1867-1944): lunar (1970-1971), bilunar (1972), apoi lunar (1973-1989), după cum apare în *Bibliografia esenţială.* Revista este are la fiecare apariţie un redactor-şef, după cum urmează: D. Ignea (1970-1971), Corneliu Ştefanache (1972-1976), Corneliu Sturzu (1977-1989). Conform I. Hangiu, primul colectiv redacţional, condus de D. Ignea, are în structura sa pe: Andi Andrieş, Horia Zilieru, Ion Istrati, Florin Mihai Petrescu. Iar printre colaboratori ai primului număr din mai 1970, sunt amintiţi: G. Lesnea, N. I. Popa, N. Ţaţomir, Ion Brad, Al. A. Philippide, George Macovescu, Corneliu Sturzu, Dumitru Radu Popescu, Al. Dima, Adi Cuzin, C. Ciopraga, Nina Cassian, M. Ursachi, L. Leonte, Dimitrie Costea, D. Irimia, Radu Negru etc. Tot în primul număr al C.l., redacţia publică un editorial, având titlul ,,Continuitate": ,,Două decenii, revista ,,Iaşul literar" a ritmat creaţia scriitoricească din vechea cetate, a lansat nume, a câştigat adeziuni, a contribuit la întregirea configuraţiei

[12] Hangiu, Ion, *Op. cit.*, pp. 339-340.
[13] Parascan, Constantin, *Istoria Junimii postbelice 1975-1990*, Editura Timpul, Iaşi, 2011, p. 40.
[14] Academia Română, *Op. cit.*, p. 494.
[15] Academia Română, *Op. cit.*, p. 494.

scrisului contemporan românesc în urma unei publicistici angajate şi a ideii de responsabilitate cu care socialismul investeşte presa literară. Reliefând coordonatele pozitive de până acum, revista preia un titlu cu stimă, care aduce cu el vigoarea unor alte decenii de tradiţie definitorie. (...) îşi continuă apariţia de pe treapta unei experienţe superioare şi cu obligaţia certă a unei ţinute care nu trebuie să dezmintă."[16], după I. Hangiu. Din colectivul de redacţie din 1982 făceau parte: Andi Andrieş, Daniel Dimitriu, Ioanid Romanescu – după *D.G.L.R.*. În aceeaşi sursă se regăsesc şi titlurile secţiunilor din revistă, anume: ,,Convorbiri critice'', ,,Restituiri'', ,,Literatura şi şcoala'', ,,Dicţionar literar autobiografic'', ,,Critica poeziei, prozei şi critica criticii'', ,,Cronica ideilor literare'' etc., ,,apar materiale variate, bine documentate, care fac din **C.l.** o revistă de ţinută, cu un profil bine conturat''[17]. Dintre colaboratorii revistei, la secţiunea poezie, sunt menţionate numele următorilor scriitori: G. Lesnea, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Şt. Aug. Doinaş, H. Zilieru, Gh. Tomozei, N. Ţaţomir, Ovidiu Genaru, C. Sturzu ş.a., la secţiunea de proză apar nume ca: Mircea Micu, Romulus Guga, Ion Istrati, I. Lăncrănjan, M. Ciobanu; studiile critice şi eseurile au ca semnatari pe: C. Ciopraga, Mihai Drăgan, G. Macovescu, M. Ungheanu, N. Manolescu, Al. Paleologu, Laurenţiu Ulici, Al. Andriescu, Virgil Cuţitaru, C. Pricop ş.a. Nu lipsesc nici istoricii literari: Al. Piru, A. Marino, Şerban Cioculescu, Al. Ivasiuc, C. Ţoiu etc. Se acordă deopotrivă atenţie literaturii contemporane, dar şi scrierilor vechi (inclusiv cronicarilor) sau celor inedite, atât din secolul trecut, cât şi din actualitate, ce aparţin sau vorbesc despre: Eminescu, Labiş, Z. Stancu, M. Codreanu, Maiorescu, Topîrceanu, Arghezi ş.a. Numere speciale sunt dedicate unor nume importante din literatura română: T. Arghezi (5/1980) sau M. Sadoveanu (10/1980). Printre alţi colaboratori se mai numără: Ana Blandiana, Aurel Sasu, Radu Negru etc.

De completat ar mai fi, după cum notează şi M. Petcu în *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică*, faptul că revista ,,Convorbiri literare'' publică anual, începând cu 1979, *Almanahul Convorbiri literare*, din ianuarie 1982 publică suplimentul, condus de Ion Beldeanu, *Pagini bucovinene*, iar în perioada 1983-1987 editează *Argonaut: supliment de literatura SF, de călătorii şi aventuri al revistei Convorbiri literare*. Legat de *Pagini bucovinene*, Dan Mănucă notează: ,,Regimul instaurat după 1944 s-a străduit să distrugă asemenea tendinţe, care puteau oricând scăpa de sub control, deteriorând caracterul monolitic al ansamblului. De aceea, o publicaţie precum „Pagini bucovinene", propusă de foarte multă vreme, a putut apărea, din 1982, doar cu mari dificultăţi şi doar ca supliment al „Convorbirilor literare"[18]. Despre suplimentele revistei şi despre încă unul, ,,Fortus'', aminteşte şi memorialistul Constantin Parascan, în *Istoria vieţii culturale şi literare şi a muzeelor ieşene în ultimele trei decenii comuniste (LIX)*: ,,Numărul din august (1985) al „Convorbirilor literare" apare împreună cu două suplimente: „Pagini bucovinene" (4 pagini) şi „Fortus" (8 pagini); la p. 1, Corneliu Sturzu scrie despre Fortus – *Numele renumelui*, adică despre „Lupta cu inerţia", *Studioul de poezie*, despre Adi Cristi, Nicolae Panaite, Cassian Maria Spiridon, Aurel Ştefanachi, Alexandru Tacu; la pagina 5 a FORTUS-ului – despre *Studioul de poezie* şi invitaţii săi scriu: Cezar Ivănescu, Marius Robescu, Ioanid Romanescu, George Pruteanu, Liviu Antonesei, Ion Chiriac, Ştefan Oprea, Vasile Constantinescu, Lucian Vasiliu: apar aici şi poeme de: Adi Cristi, Dan Moisii, Nicolae Panaite, Aurel Ştefanachi, Cassian Maria Spiridon, Alexandru Tacu; în „Convorbiri…" din decembrie publică talentaţii poeţi junimişti: Mariana Codruţ, Nichita Danilov, Carmen Jgheban, Radu Andriescu, Lucian Vasiliu (…). "Convorbirile literare" din 1985 au, ca şi până acum, o deschidere spre întreg spaţiul cultural-literar românesc, primind numeroase semnături încă de la primul număr, din ianuarie: Grigore Ilisei, Augustin Z.N. Pop, Stelian Baboi, Liviu Antonesei, Alex Ştefănescu,

[16] Hangiu, Ion, *Op. cit.*, pp. 400-401.
[17] Academia Română, *Op. cit.*, p. 371.
[18] http://convorbiri-literare.dntis.ro/MANUCAaug.html

Adrian Oprina (C. Pricop), George Pruteanu, Corneliu Ştefanache, Al. Călinescu, Val Condurache, Al. Dobrescu, Constantin Pricop, Nicolae Ţaţomir, Ion Gheorghe Pricop, Vasile Mihăescu, Horia Ursu, Constantin Matei, Dan Mutaşcu, Cicerone Sbanţu, Virgil Cuţitaru, Florin Pietreanu, P. George (G. Pruteanu), Al.I. Friduş, I.P.-Sireteanu, H. Ţugui, Constantin Coroiu, Val Gheorghiu, D.N. Zaharia, D. Scărlătescu, Ovidiu Nimigean, M. Vicol, L. Dumbravă, Ioan Herescu, Victor Mitocaru, Natalia Cantemir, D. Diaconu (…)''[19].

„Ediţia specială din decembrie 1989 (…) marchează încheierea şi, concomitent, începutul unei noi etape.''[20] – după cum apare şi în *D.G.L.R.*.

În final, se cuvine a preciza că, atât revista „Cronica'', cât şi „Convorbiri literare'', au reprezentat nu doar pentru Iaşul postbelic, ci pentru mult mai mult din cultura şi literatura română, un segment de presă care a oscilat permanent între o „aliniere'' la ideologia regimului politic existent până în 1989 şi o „acoperire'' a unor conţinuturi care aveau un cu totul alt scop decât urmărirea unei „linii trasate de partid''. Echilibrul, însă, ca orice echilibru, a fost, poate, de multe ori prea fragil. Rămâne însă de luat în calcul depozitul literar de valoare (poezie, proză, dramatugie, critică şi istorie literară), girat, din punct de vedere cultural, de aceste reviste ieşene postbelice, care, credem, cu greu poate fi contestat ulterior.

Bibliografie:

Academia Română, *Dicţionarul general al literaturii române* (*D.G.L.R.*), coordonator general) Eugen Simion, volumele 2-C/D şi 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Bibliografia esenţială a Literaturii Române, Scriitori/ Reviste/ Concepte, coordonator, Dan Grigorescu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003.

Hangiu, Ion, *Dicţionar al presei literare româneşti (1790-1990),* ed. II, revizuită şi completată, Bucureşti, 1996.

Hangiu, Ion, *Presa românească de la începuturi pînă în prezent. Dicţionar cronologic 1790-2007,* volumul III, 1945-1989, Comunicare.ro, Bucureşti, 2008.

Parascan, Constantin, *Istoria Junimii postbelice 1975-1990*, Editura Timpul, Iaşi, 2011.

Petcu, Marian, *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică,* Editura Polirom, Bucureşti, 2012.

Rad, Ilie, *Incursiuni în istoria presei româneşti*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2009.

Sitografie:

http://convorbiri-literare.ro/

http://convorbiri-literare.dntis.ro/MANUCAaug.html

http://convorbiri-literare.ro/?p=2995

[19] *http://convorbiri-literare.ro/?p=2995*
[20] Academia Română, *Op. cit.*, p. 371.

THE DRAMATIZATION OF SYMBOLICAL DISCOURSE IN MIRCEA ELIADE'S LITERATURE

Lorena Valeria Stuparu, Scientific Researcher III, PhD, Institute for Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy

Abstract: In stories such as "Farewell", "General uniforms" and "Incognito in Buchenwald", but also in the novels "Nineteen roses" and "The Forbidden Forest" written by Mircea Eliade, the issue of theater and actor's art formulated in the discourse of different characters is one of the favorite ways to highlight the fundamental themes of literary creation of religious philosopher: time and epiphanic variants of sacred-profane binomial hermeneutic.

The quality of the theatrical spectacle to achieve the absolute in the ephemeral, to embody in a limited time an idea which is repeated endlessly, but not ever happen again in this time of the game gives the measure of unique act which is happening at a given time on the stage and also join in the great time of repetition.

Just as in the case of plastic arts is revealed the continuity between religious attitude and artistic attitude, when analyzing the dramatic art Eliade proceeds on the assumption of sacred roots of the profane theater.

The specific difference is not ignored: while the ritual scenario "belonged to the economy of the sacred and triggering religious experience, engage community salvation", the secular drama by defining its own system of values "causes experiences of a completely different nature (aesthetic emotions) and follow an ideal of formal perfection perfect stranger to the values of religious experience". At the same time, however, Mircea Eliade encourages its readers to see in the theatrical show a ritual art or even a form of "initiation", a "mystery".

Discourse of actors is centered on the idea of "abolishing history" and freedom through dramatic spectacle which leads to the possibility of deciphering the meaning of life in a high register.

Keywords: theatrical spectacle, actor's discourse, abolishing history, historical time, sacred-profane

1. Reînnoirea limbajului teatral prin reîntoarcerea la limbajul religios

Literatura lui Mircea Eliade nu poate fi despărţită tranşant de opera filosofului şi istoricului religiilor, în ciuda declaraţiilor de independenţă ale celei dintâi, formulate de autorul însuşi mai cu seamă în note diaristice sau în interviuri. Cu toate acestea, fantasticul şi realismul specifice literaturii eliadeşti, locul acordat funcţiei creatoare a simbolului religios convertit estetic accesibil prin receptare şi interpretare, concepţia despre teatru ca joc cu semnificaţie sacră, implică, pe lângă hermeneutica încrezătoare a structurilor antropologice ale imaginarului, o concepţie despre creaţia şi experienţa artistică.

Despre o posibilă hermeneutică a experienţei artistice pe care o implică opera lui Eliade, Adrian Marino remarca: „Estetica sa — radical antiformalistă, antiestetizantă, antibeletristică — nu este nici speculativă (...), nici erudit istorică (...) Ea are o orientare antropologică, fenomenologică, morfologică şi comparativă”[1].

Este un truism — valoarea estetică a documentelor de care dispune istoricul se regăseşte în descifrările sau decodările creaţiilor artistice în această cheie, dar şi în potenţialele surse de inspiraţie conţinute. Posibilităţile interpretative ale simbolismului religios sunt „experimentate” de Eliade în special în domeniul artei plastice, al artei dramatice şi al creaţiei literare, iar forţa inspiratoare a acestora străbate toate locurile literare în care Mircea Eliade „valorifică” imagini şi simboluri religioase, de cele mai multe ori fără o intenţie specială şi în acest caz făcându-şi apariţia „o dată cu semnul” (Tudor Vianu) în opera unui scriitor, ele devin simboluri artistice.

Tot astfel cum în cazul artei plastice este descoperită continuitatea între atitudinea religioasă şi atitudinea artistică, în cazul analizei artei dramatice Eliade porneşte de la ipoteza rădăcinilor sacre ale teatrului profan. Diferenţa specifică nu este nici de data aceasta ignorată: în timp ce scenariul ritual „aparţinea economiei sacrului şi declanşând experienţa religioasă, angaja salvarea comunităţii”[2], drama profană definindu-şi propriul sistem de valori „provoacă experienţe de o cu totul altă natură (emoţiile estetice) şi urmează un ideal de perfecţiune formală perfect străin valorilor experienţei religioase”[3]. În legătură cu acest subiect, tratat în termenii relaţiilor care mediază între experienţa metafizică şi experienţa dramatică, George Uscătescu vedea în „aşa-numitul teatru al absurdului” un astfel de exemplu: „Acest teatru simbolizează un efort metafizic care îşi găseşte în limbaj forţa cea mai autentică, o adevărată «întoarcere» la limbaj (...). În realitate, limbajul devine, ca experienţă metafizică protagonistul celei mai importante experienţe teatrale contemporane”[4]. În acest sens, exerciţii de recuperare prin limbajul teatral încărcat de sensuri religioase şi metafizice a unei valori soteriologice pierdute sunt chiar nuvelele lui Eliade „Adio”, „Uniforme de general” şi „Incognito la Buchenwald”, romanul (sau nuvela mai lungă) “Nouăsprezece trandafiri” şi câteva pagini din „Noaptea de Sânziene”.

„Adio” pune problema limbajului indirect al actorilor ca limbaj „secret”, după modelul limbajului „iniţiaţilor”. Ca orice „limbaj secret” şi acesta poartă un mesaj, producerea indirectă de sens realizându-se prin intermediul simbolurilor pe care le vehiculează. Cortina, „convenţia” care separă publicul de actori devine un simbol al separării sacrului de profan: „esenţialul” se află în spatele ei, iar atunci când actorii îşi propun să joace ca şi cum „ea există şi totodată nu există”[5], misterul care se petrece pe scenă rămâne totuşi de nepătruns. Căci în timp ce spectatorii (împreună cu o parte dintre actori) „dezbat” problema acestui gen nou de spectacol, lucrurile se întâmplă, piesa are loc, fără ca aceasta să fie văzută în întregime. Este un mod subtil de a spune că în lumea modernă spectacolul dramatic transpune cu mijloacele specifice artei „jocul” manifestare-ascundere a sacrului. Contrar unei întregi tradiţii simbolice teologico-filosofice, s-ar părea că în loc de a fi oglinzi ale fiinţei divine, lucrurile se comportă mai curând ca o cortină care chiar şi atunci când se ridică, mai mult ascunde decât arată. Cu toate acestea, Eliade, punând în relaţie de dependenţă directă capacitatea de înţelegere cu ştiinţa de a privi, ajunge la o formulă ca aceasta, care pare a veni direct din Ioan Scotus Eriugena: „(...) este aceeaşi lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de

[1] Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, p.352.

[2] Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p.9.

[3] *Ibidem.*

[4] George Uscătescu, *Ontologia culturii*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, pp.142; 144.

[5] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. III, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1991, p.65.

urâte”[6] — spune, prin personajele sale, Mircea Eliade iar opera sa literară este consacrată în bună măsură structurii epifanice a existenţei umane ce se desfăşoară în mijlocul unor lucruri aparent banale, dar care privite cu atenţie dezvăluie semne cu ajutorul cărora receptorul are acces la tainele universului ordonat simbolic. „Această piatră sau această bucată de lemn sunt pentru mine o lumină” şi „privind această piatră, sau poate pe cealaltă, îmi vin în minte multe lucruri care îmi luminează sufletul” — afirma Johannes Scotus Eriugena în secolul al IX-lea ca premise ale unui silogism prin care ajunge la concluzia care permite comparaţia de mai sus: „Dacă eu, privind piatra, fac aceste consideraţii şi altele asemănătoare, ele devin pentru mine lumină, iar aceasta înseamnă că ele mă luminează”. Aceste afirmaţii, potrivit interpretării estetice a lui Werner Hoffmann (complementară acelora din domeniul antropologiei imaginarului) ilustrează că „pentru cel ce caută prin percepţia senzorială «altceva», vrând să cunoască ceva ascuns, fiecare dat al percepţiei va avea o dimensiune suplimentară”[7].

În căutarea şi observarea acelui „altceva” în actul percepţiei se întâlnesc dimensiunea religioasă şi estetică a experienţei artistice (şi acesta, consider, este unul dintre postulatele viziunii centrate pe epifanie a fantasticului „realist” eliadesc), iar când percepţia devine receptare şi creaţie artistică, privitorul sau artistul, aşa cum sesizează Hoffmann „poate desigur să ajungă la un compromis între nevoia sa de simboluri şi lumea perceptibilă şi să încerce să slujească doi stăpâni”. Mai mult, „el poate să ajungă şi la concluzia că tendinţa iluzionistă de imitaţie îndepărtează de «ceea ce e propriu» şi «învăluie» semnificaţiile simbolice, pe care nu le poate accentua îndeajuns. Pe baza acestor convingeri apare cu necesitate nevoia de a dispune de noi convenţii formale”[8].

Or, discursul în termeni simbolici despre teatru şi în egală măsură dramatizarea (şi estetizarea) simbolului religios în scrierile literare eliadeşti se înscrie în tendinţa acestui proiect recuperator şi totodată înnoitor al artei moderne, de căutare a unor noi convenţii formale. Astfel, de exemplu, în experimentele dramaturgice pe care le propune Eliade în opera literară (cu deosebire în *Nouăsprezece trandafiri*), deopotrivă actorii care interpretează personajele şi spectatorii se transpun în personajul colectiv, identificându-se cu acesta. Este formula teatrului ca mister şi ritual pentru care au optat mari dramaturgi şi regizori ai secolului XX, iar actorul şi spectatorul român îşi pot aminti o astfel de experienţă trăită în stagiunea 1990/1991 a Teatrului Naţional din Bucureşti. În *Programul trilogiei antice* regizate atunci de Andrei Şerban, după numele actorilor din distribuţie se poate citi că „Publicul este invitat să urmărească acţiunea piesei deplasându-se împreună cu actorii dintr-un spaţiu în altul, în funcţie de desfăşurarea acţiunii şi să-şi ocupe locurile pe scaune în momentul în care acest lucru le va fi indicat de actori”. Este evidentă afinitatea între o astfel de opţiune regizorală şi ipoteza pentru care optează Eliade, dezvoltând-o mai ales în nuvele : a teatrului ca „iniţiere”, ca „spectacol sacru”, ca prelungire în actualitate a ritualurilor arhaice. Astfel nu numai actorii, dar şi cei din public retrăiesc momente din trecut, iar aceia care reuşesc să se identifice cu ceva din timpul spectacolului trec prin aceeaşi experienţă finală cunoscută în practica yoga, „concentrarea totală”, având ca rezultat „identificarea neîntreruptă a celui care meditează cu ceea ce el meditează”.

Revenind, ca şi *Nouăsprezece trandafiri* unde autorul îşi exprimă părerea că spectacolul reflectă structura istoriografiei, nuvela „Adio” (între altele) are totodată un pronunţat caracter autobiografic: autorul care intenţionează să scrie piesa al cărei proiect este redat în nuvelă este istoric al religiilor; ar vrea să exprime un înţeles simbolic, dar nu pleacă

[6] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. IV, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1992, p.82.

[7] Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977, p.109.
[8] *Ibidem.*

de la o idee precisă, după cum el însuşi o declară. Un lucru însă este clar: „Adio”, acest cuvânt, ca şi gestul coborârii cortinei simbolizează amândouă „moartea lui Dumnezeu proclamată de Nietzsche”[9]. În final, acest personaj „dublu” se hotărăşte să nu mai scrie piesa, pentru că imaginându-şi cum ar decurge reprezentaţia, ajunge la concluzia (de fapt testează ipoteza) imposibilităţii de a descrie „taina”, care chiar atunci când este intuită, este imposibil de explicat. Acest mod „transparent” al simbolului de a fi enigmatic în percepţia actului artistic în care se îmbină dispoziţia filosofică, estetică şi religioasă deopotrivă se înscrie în demersul formal tipic postmodern pe de o parte de regăsire a valorilor discreditate de modernitate şi pe de alta de afirmare a unor conţinuturi noi. Prin urmare, pe de o parte, dacă prin acest discurs despre o piesă de teatru Eliade reiterează într-o nuvelă adevărul universal religios că „Taina” trebuie trăită de fiecare, că ea nu poate fi explicată — pe de alta, din punct de vedere estetic aduce un detaliu inovator care dincolo de o concepţie scenografică şi regizorală transmite un mesaj filosofic: cortina, într-o primă instanţă, semnifică graniţa dintre sacru şi profan. Autorul textului literar vrea să transmită un mesaj religios cu ajutorul unui simbol artistic. Pe de altă parte, purtat de un simbol artistic şi condus în conlucrarea dintre autor şi cititor spre o decodificare religioasă în actul lecturii, „mesajul” transgresează graniţa dintre estetic şi profan.

Astfel, într-un mod „ambivalent” şi „enigmatic” Mircea Eliade îşi încurajează cititorii să vadă şi în spectacolul teatral, paradigmatic ca formă de artă rituală, o „taină”. O reprezentaţie teatrală presupune că spectatorii văd o parte din adevăr, văd spectacolul ca rezultat al unei acţiuni foarte complexe. Cortina se coboară (cu excepţia unor cazuri de experiment teatral foarte recente) pentru ca spectatorii să nu vadă chiar totul; adică felul în care se pregătesc şi se schimbă decorurile, cum se pregăteşte actorul să intre în scenă sau să ia o pauză; pentru că sunt multe lucruri pe care spectatorul, chiar dacă le-ar vedea, nu le-ar înţelege, sau nu i-ar folosi în receptarea actului artistic. Pentru iubitorul de artă este suficientă vizionarea spectacolului.

Este aici şi o parabolă despre cunoaştere şi credinţă: tot astfel Dumnezeu, făcătorul celor văzute şi nevăzute ne arată atât cât este necesar pentru a crede, pentru a ne mântui, din măreţia şi frumuseţea Creaţiei, fiecare lucru, fiecare act îşi conţine propria-i cortină. Aceasta este o altă formulă a hierofaniei, care arată şi ascunde în acelaşi timp şi sub acelaşi raport, care încalcă logica obişnuită. Din acest punct de vedere, teologii, filosofii, oamenii de ştiinţă sunt „criticii de teatru” ai Creaţiei. Ei nu se mulţumesc doar cu plăcerea estetică sau cu bucuria duhovnicească a „spectacolului” divin, încercând să-şi explice motivaţiile „regizorului” sau „scenografului”, sensul „textului” şi al jocului „actorilor”. Se pare că dintre cei interesaţi de Creaţie numai artistul şi misticul sunt oarecum „inocenţi” în privinţa judecării operei dumnezeieşti, a transmiterii corecte a mesajului acesteia care trebuie să se realizeze la nivelul creaturilor, în imanenţă.

În nuvela „Uniforme de general” problema receptării este tratată din aceeaşi perspectivă a funcţiei religioase pe care o preia spectatorul în condiţiile în care artistul şi-a trădat adevărata sa vocaţie, aceea de „a-i sluji şi omagia pe zei”[10]. Schimbarea termenilor relaţiei act artistic-receptare, nu înseamnă însă şi suprimarea mesajului religios al artei: actorii cântă şi interpretează „pentru îngerii din om”[11]. Ieronim Thanase (cu acest nume predestinat, sinteză între numele personajelor Ieronim şi Euthanasius, tânărul călugăr şi sihastrul din nuvela „Cezara“ de Mihai Eminescu, acest protagonist apare şi în nuvela „Incognito la Buchenwald“ şi în romanul mai scurt *Nouăsprezece trandafiri*) descoperă sensul mântuitor al spectacolului, în înţelesul că jocul teatral „transformând obsesia şi nenorocul în spectacol”[12]

[9] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. III, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1991, pp.71; 72; 74.
[10] Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. IV, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1992, p.22.
[11] *Ibidem*, pp.24-25.
[12] *Ibidem*, p.35.

devine un simbol al apărării de teroarea istoriei. Funcţia salvatoare a spectacolului este revelată şi în „Incognito la Buchenwald", cu un accent în plus pe ideea mistică de libertate interioară, „la fel de greu de cucerit ca şi cea exterioară"[13].

Ideea „abolirii istoriei" prin intermediul spectacolului dramatic îl obsedează şi pe Dan Bibicescu din romanul *Noaptea de Sânziene*. Destinul fiind pentru acesta „porţiunea de timp pe care ne-o îngăduie istoria", deci „un aspect dramatic al timpului", rolul spectacolului va fi acela de a-l „exorciza", de a-l „sili să se manifeste într-un timp concentrat"[14]. El face parte din categoria personajelor cu "atitudine estetică".

Posibilitatea de înţelegere a sensului vieţii şi al artei pe care o oferă teatrul este intens dezbătută de protagonişti în *Nouăsprezece trandafiri*. Reprezentaţia teatrală „în zilele noastre este (...) singura şansă de a cunoaşte libertatea absolută (...) pentru că nu are nimic de-a face cu libertăţile de ordin social, economic sau politic"[15]. Autorul defineşte aici teatrul ca „iniţiere"[16], ca „exerciţiu de anamneză"[17], ca „spectacol sacru"[18], ca prelungire în actualitate a ritualurilor arhaice. Personajul principal (scriitorul Pandele) îşi înţelege propria viaţă datorită iniţierii sale într-un alt mod de a concepe arta, ceea ce înseamnă totodată un mod de a pătrunde în universul magiei. În concepţia lui Mircea Eliade, magicul şi misticul se întrepătrund, acest fenomen fiind definitoriu şi în cazul amestecării experienţei artistice cu experienţa religioasă.

Sensul vieţii i se revelează celebrului scriitor Pandele prin evadarea dintr-o lume care riscă să devină „o imensă închisoare colectivă", într-o altă dimensiune a existenţei, nebănuită de ceilalţi. Autorul dramatic devine „invizibil" pentru a-şi regăsi iubita uitată, „Euridice", actriţa care interpreta acest rol în piesa scrisă de el cu treizeci de ani în urmă, „o piesă mai mult religioasă decât filosofică" deşi avea ca titlu „Introducerea la cea mai veche metafizică"[19]. Ca şi în nuvela „Secretul doctorului Honigberger", avem de-a face în acest text cu o „trezire", cu o „iluminare" echivalentă cu regăsirea propriului sine, operaţie alchimică soldată cu o dispariţie în „tărâmul nevăzut", Shambala[20]. Căci aceia care urmăresc reprezentaţiile trupei lui Ieronim şi reuşesc să se identifice cu spectacolul (în care dispare „convenţia" public-actor), trec prin aceeaşi experienţă finală cunoscută în practica yoga, „concentrarea totală", având ca rezultat „identificarea neîntreruptă a celui care meditează cu ceea ce el meditează", deci „o transmutare a cunoaşterii înseşi în posesiune"[21]. Acesta este misterul „dispariţiei" lui Pandele împreună cu doi tineri actori (Niculina şi Laurian), care îi trimit povestitorului din când în când un buchet de nouăsprezece trandafiri (simbolul discreţiei şi al iubirii). Acest episod poate fi descifrat la rândul lui în cheie şamanică, dacă „reinterpretăm" rolul celui care îşi caută iubita potrivit codului propus de E.R. Dodds. După acest autor Orfeu reuneşte profesiunile de poet, magician, învăţător şi profet. Întocmai ca în cazul unor şamani legendari din Siberia, la auzul lui vin să-l asculte păsările şi fiarele. „Ca şi şamanii de pretutindeni, el face o călătorie în infern şi motivul său este unul foarte curent printre şamani, anume să recâştige un suflet răpit. În sfârşit, eul său magic supravieţuieşte în forma unui cap cântător şi continuă să facă profeţii mulţi ani după moartea sa; (…) putem spune că Orfeu este un personaj trac foarte asemănător cu Zamolxis — un şaman mitic sau un prototip al şamanilor"[22].

---

[13] *Ibidem*, p.61.
[14] Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1991, vol.II, pp.278-279.
[15] Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Bucureşti, Ed. Românul, 1991, p.78.
[16] *Ibidem*, p.76.
[17] *Ibidem*, p.66.
[18] *Ibidem*, p.29.
[19] *Ibidem*, p. 18.
[20] Mircea Eliade, *Patanjali şi Yoga*, Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 24.
[21] *Ibidem*, p. 105.
[22] E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Traducere de ctrinel Pleşu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p.173.

În *Jurnal*, la un moment dat Eliade îşi propune să insiste asupra importanţei şamanismului pentru o istorie comparată a misticii. După Eliade, experienţa extatică a şamanului „arhaic" îşi găseşte corespondenţa în tradiţia mistică creştină, „anume în acel *raptus mysticus* la care face aluzie Sfântul Apostol Pavel în *Epistola I către Corinteni*, că «a fost răpit în rai şi a auzit cuvinte de nespus, pe care nu-i e iertat să le rostească»". Experienţa şamanului este importantă prin mesajul ei despre moarte: „*eroismul* şamanului, care înfruntă moartea pentru binele celorlalţi, măreşte şi fortifică încrederea omului în propriul său mod de a fi. Şamanul devine *un model* (s.a.) pentru că arată că *se poate face ceva* (s.a.), că demonii pot fi învinşi şi bolile provocate de ei pot fi vindecate, demonstrează că însăşi moartea poate fi «înţeleasă» şi deci dominată (…), moartea este echivalată unui rit de trecere către un mod de a fi, «spiritual», adică sfârşeşte prin a constitui *o iniţiere*" (s.a.)[23].

Or, scriitorul Pandele (nume probabil voit neînsemnat, dacă nu chiar ridicol) supravieţuieşte „magic", „epifanic" prin opera lui reeditată şi după dispariţia fizică şi, mai mult decât atât, îşi anunţă prezenţa prin acel simbol fizic, buchetul de nouăsprezece trandafiri trimis cu regularitate discipolului său, un tânăr scriitor având şi rolul de „impresar", de fapt povestitorul. Privit astfel, ca soluţie a „ieşirii" din istorie, şi, într-un fel, ca „paradox al eliberării în viaţă" (deci ca mod de realizare a necondiţionatului — una dintre modalităţile sacrului), ca mod de armonizare a vieţii care se scurge în durata strictă cu timpul oprit în eternitate al artei, teatrul deţine un loc privilegiat între tehnicile profane cu funcţie eliberatoare; nu numai pentru că este o formă de ritual prin care se reactualizează momente din trecut, sau pentru că oferă actorului („un fel se şaman"[24]) posibilitatea de a trăi evenimente altfel imposibile, sau pentru că descoperă un alt ritm temporal. Dar „calitatea timpului teatral" şi condiţia actorului fiind interdependente, actorul se „purifică", încarnând alte existenţe şi alte destine, ceea ce îl îndeamnă pe Mircea Eliade să creadă că noţiunea de „karma" poate fi regăsită în teatru (*Jurnal*, Chicago, fără dată, 1969). Ca eveniment ce se desfăşoară în timp, dar care se poate repeta la nesfârşit, în plină istorie „lineară", teatrul este în acelaşi timp o viziune „ciclică" a istoriei (personaje apuse „renasc" în timpul reprezentaţiei) şi totodată un simbol al destinului (care se „repetă", fiind totuşi mereu „altul"), de aceea este un loc de realizare a coincidenţei contrariilor, care pot fi, într-un plan teoretic, esteticul şi profanul.

Adrian din nuvela „În curte la Dionis" este tot un fel de Orfeu modern care încearcă să o salveze pe „Euridice" din infernalul timp istoric, îndemnând o cântăreaţă misterioasă să cânte versuri despre pacea paradisiacă, spre a-i îmblânzi pe oameni prin Verb.

Dacă pentru un comentator ca George Uscătescu temele fundamentale ale creaţiei literare eliadeşti sunt Mythos, Eros, Thanatos şi Logos[25], putem adăuga că versiunea literară a simbolismelor religioase şi filosofice pe care o propune Mircea Eliade nu îndeplineşte numai funcţia de a scoate la iveală „reziduurile" unor astfel de simbolisme care continuă totuşi să structureze conştiinţa omului modern, dar şi pe acela, remarcat de I.P. Culianu, de a produce noi simboluri.

Aşa cum am încercat să arăt, prin combinarea simbolurilor religioase „dezafectate" cu secvenţele vieţii profane a personajelor, Eliade recreează o semantică specială, cu o dublă deschidere: filosofic-discursivă şi artistică, în deschiderea artistică întrezărindu-se imaginea idealizată a omului, aşa cum apare în deschiderea filosofică. Personajele se comportă în cele mai multe cazuri ca şi cum ar fi citit cărţile de filosofia religiei scrise de Eliade şi ar intenţiona să ducă mai departe gândul autorului. (De exemplu, cele mai multe personaje sunt preocupate de problema timpului şi au propria lor „teorie" în această privinţă). De asemenea, se poate

[23] Mircea Eliade, *Jurnal*, Volumul I, Bucureşti, Humanitas, 1994, pp. 241; 242.
[24] *Ibidem*, p.92.
[25] Jorge Uscatescu, *Time and Destiny in the novel of Mircea Eliade*, Filosofia Oggi, Anno X, N. 1, 1978, p.76.

desprinde o tipologie în funcţie de transparenţa sau opacitatea la semnele sacre ale acestei lumi. Personajele „deschise" către experienţa sacrului au această intuiţie fundamentală: pentru a fi suportată, realitatea nu trebuie „mistificată". Este suficient să fie privită cu atenţie „jumătatea vizibilă" a simbolurilor care îi sunt consubstanţiale, pentru a reconstitui, cu mijloacele imaginaţiei, partea lor invizibilă. Dacă simbolurile religioase pot fi „intuite" şi „exprimate", se poate spune că ele îndeplinesc o funcţie artistică. Dacă stau pentru lucruri din regimuri diferite, dar a căror legătură există în absolut şi poate fi reconstituită cu mijloacele intelectului, atunci ele îndeplinesc o funcţie filosofic-discursivă.

Coleg de generaţie cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu la rândul său opta pentru un teatru „nu simbolist, ci simbolic; nu alegoric, ci mitic; avându-şi sursa în angoasele noastre eterne; un teatru în care invizibilul devine vizibil, în care ideea se face imagine concretă, realitatea sau problema se încarnează"[26] — după cum observa Jacques Le Marinel. Acest gen de teatru în care imaginea scenică joacă rolul determinant este o replică la criza limbajului, manifestată în trecerea de la cuvânt la discurs, de la drama reprezentării, consecinţă a „socializării" limbajului, la pierderea sinelui în aparenţele „jocurilor de limbaj". Crizei limbajului artei teatrale i s-a răspuns prin umor ca „mod de creaţie privilegiat" cu o „veritabilă dimensiune poetică" dar dincolo de acestea Ionescu urmăreşte „cercetarea unei realităţi esenţiale, uitate, nenumite" (Cf. *Notes et contre-notes*), iar „în această căutare, limbajul cuvintelor se cere depăşit, pentru a găsi alte coduri, precum acelea ale picturii sau ale muzicii"[27].

Arătând că depăşirea crizei limbajului artei dramatice poate veni şi din utilizarea codului limbajului religios și filosofic, Mircea Eliade pledează în nuvelele sale pentru teatru ca simbol, iar discursurile personajelor axate pe simbolistica religioasă comunică sensurile existențiale și adevărurile fundamentale pe care le realizează spectacolul teatral. Este vorba pe de o parte, aşa cum am arătat, despre reînnoirea limbajului prin reîntoarcerea la simbolurile religioase în actul teatral, în jocul actorilor, în scenariu, în regie. Iar pe de alta, despre teatrul însuși ca simbol.

2. Teatrul ca simbol. Funcția destinală a spectacolului

Calitatea spectacolului teatral de sugestie a umanităţii şi a absolutului în efemer, de a întruchipa într-un timp limitat o idee care se repetă la nesfârşit, dar care nu se va mai repeta niciodată în forma acestui timp al jocului dă măsura actului unic ce se petrece la un moment dat pe scenă şi se înscrie totodată în marele timp, al repetării. Această concepţie a dramatizării simbolului religios la nivelul reprezentaţiei scenice deschide posibilitatea unei abordări antropologice, avându-i ca protagonişti pe „omul arhaic" şi „omul modern" sau „omul religios" şi „omul estetic". De repetat, se repetă doar modelul pentru că actorii, deşi interpretează mereu aceeaşi piesă, o fac mereu altfel. Este probabil ca interpretul muzical să regăsească de mai multe ori la rând aceeaşi armonie şi este probabil ca actorul să regăsească de mai multe ori la rând aceeaşi modulaţie a glasului, aceeaşi expresivitate în totalitate a chipului şi a gestului. Cu toate acestea, jocul lui nu rămâne mai puţin unic şi paradoxal, pentru că el revine ritmic, la acelaşi rol, în timp ce viaţa lui înaintează în timpul istoric. El trăieşte în două lumi, în lumea spectacolului şi în „lumea ca spectacol", spre deosebire de omul arhaic participant la „spectacolul ca însoţind cultul şi identificându-se cu el" într-o lume „care doar minimal delimitează planul spiritual de cel existenţial şi cu atât mai puţin diferitele activităţi spirituale între ele"[28]. Raportat la credinţa creştină, ceea ce deosebeşte fundamental discursul artistic al dramei teatrale de discursul religios ritual, poate fi rezumat prin două scurte

[26] Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le "nouveau théâtre*", Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 277.

[27] *Ibidem*, p.387.
[28] Ion Ianoşi, *Neartă-artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p. 143.

„poveşti": a) Au fost odată ca niciodată personaje care au trăit întâmplări extraordinare şi care au murit într-un mod exemplar, după ce au spus lucruri memorabile. Dar ele *reînvie mereu pe scenă sau în imaginaţia noastră, în actul lecturii şi al reprezentării*. „Reînvierea" lor constă în imitarea actoricească a vieţii lor, într-un mod mai mult sau mai puţin fidel faţă de text, sau „mai personal interpretat"; b) A fost mai înainte de toţi vecii Fiul lui Dumnezeu care s-a născut din Fecioară, care după ce a trăit ca un om obişnuit, a început să-i înveţe pe oameni lucruri greu de acceptat în condiţie pământeană, care a făcut minuni, care a fost ucis, dar *a reînviat în realitate* şi s-a înălţat la ceruri. Şi care *se jertfeşte şi reînvie în realitate* o dată cu fiecare Sfântă Liturghie.

Dacă „destinul este porţiunea de timp pe care ne-o îngăduie istoria" şi totodată un „aspect dramatic al timpului" funcţia spectacolului este aceea de „a exorciza destinul (...), a-l sili să se manifeste lângă tine, pe scenă, într-un timp concentrat, şi tu să scapi, să rămâi spectator, să ieşi din Timp (...)"[29]— după cum spune Dan Bibicescu din *Noaptea de Sânziene*. Ca şi Eliade care mărturiseşte în *Jurnal* intenţia de a intitula nuvela „Şanţurile", „Bătălia de la *Oglindeşti*" (s.m.), acest personaj scrie o piesă de teatru despre "Întoarcerea de la Stalingrad".

Ceea ce este un mod de a spune că teatrul fiind o formă de manifestare a memoriei colective cu mijloacele artei, face posibilă abolirea prezentului, participarea la alte evenimente decât acelea care se petrec în realitatea imediată şi, prin aceasta, are el însuşi funcţia de a genera realitate. Reprezentaţia teatrală, ca gest de eliberare de timpul istoric, este, pentru Eliade, o atitudine faţă de destin, echivalentă cu dominarea temporalităţii prin creaţie. Loc de realizare a coincidenţei contrariilor, teatrul ca „eveniment" ce se desfăşoară în timp, dar se poate repeta la nesfârşit, în plină istorie lineară — ca o culme a rafinamentului cultural pe care, ca odinioară la vechii greci, îl poate realiza oricând „istoria" — este o viziune temporală în care istoria lineară şi istoria ciclică se întâlnesc, în care oamenii devin nemuritori pentru că renasc o dată cu fiecare spectacol, în timpul reprezentaţiei (viziune ciclică a istoriei) când se pot „întâlni" oameni din timpuri diferite, personajele şi spectatorii. În teatru istoria trecută trăieşte într-o istorie prezentă, vieţi care s-au încheiat reînvie cu fiecare spectacol, se repetă; de aceea teatrul este un simbol al destinului şi un „simbol de gradul doi" al istoriei. Este, într-un anumit fel, o concepţie apropiată de viziunea teatrală despre lume tipic barocă, în care teatrul este înţeles ca imagine şi simbol perfect al vieţii care la rândul ei este privită ca spectacol neîntrerupt, ca reprezentaţie.

Dar contemplarea istoriei ca spectacol nu elimină rostul „iniţiatic", transferând drama în domeniul gratuităţii. A vrea să evadezi din istorie prin spectacol, să te salvezi ca actor prin joc şi ca spectator prin contemplaţie nu presupune numai un spaţiu „artificial", dar şi un spaţiu ritual; nu numai un timp „artistic", dar şi un timp „mitologic" reintegrat: acolo unde gândurile şi gesturile se „purifică" de determinaţiile reale, care sunt ale omului „istoric" al momentului şi în acelaşi timp ale personajului anistoric. Este un „joc" care devine prin reluare — realitatea autentică în care actorul/omul, fiinţa „căzută" în condiţia istorică aboleşte timpul, preia roluri demiurgice sau profetice, „personifică" destinul. Spaţiul de joc este un spaţiu al identificării planului „raţiunii" cu planul faptei, a obiectului cu subiectul meditaţiei; act şi conştiinţă a actului; dramaturgie şi demiurgie.

Experimentele teatrale propuse de Mircea Eliade prin discursul personajelor nuvelelor şi romanelor sale (exersarea proprie în arta dramatică fiind un alt subiect) arată că istoricitatea omului acumulată prin trecerea timpului încărcat de evenimente profane condiţionează în mod „pozitiv" capacitatea de creaţie în sensul că dacă nu ar exista obstacolul de depăşit (teroarea istoriei), omul nu ar rămâne altceva decât un „diletant al paradisului", cum se exprimă într-un loc Emil Cioran.

[29] Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1990, vol.II, p. 279.

La vremea redactării textelor literare eliadeşti pe care le-am avut în vedere, nu numai în studiile de antropologie a imaginarului era analizată componenta religioasă a spectacolului teatral, dar şi în studiile de estetică. De exemplu, A. Villiers vorbeşte despre „funcţia sacră a actorului" în "Formes de l'art, formes de l'esprit"[30]. De această funcţie sacră ţine şi rolul actorului de inspirator pentru autor, despre care vorbea Jean Girardoux: "Actorul nu este numai un interpret, el este un inspirator, el este manechinul viu prin care atâţia autori personifică cu toată naturaleţea o viziune"[31].

În plus, dimensiunea religioasă a spectacolului teatral sugerează implicarea transcendenţei în istorie, iar prin această „recuperare a istoriei într-o formă teatrală" (Domenach) efectele tragice şi absurde sunt „purificate": „Totdeauna limbajul teatral a fost îmbinat cu limbajul esenţial al vieţii, dar în epoca recentă, el a invadat toate domeniile atât de mult, încât a provocat un fel de teatralizare a Istoriei"[32]. Ceea ce inseamnă, pe de o parte, un mod de a privi istoria reală ca reprezentare totală realizată cu mijloacele regizorale, scenografice şi actoriceşti, dar şi o transpunere în toată complexitatea ei (inclusiv metadiscursivă) în spectacolul propriu-zis, pentru a fi retrăită şi pentru a exorciza tragicul istoriei, căci o istorie din care a fost izgonită interpretarea tragică scenică purificatoare, riscă să retrăiască drama în realitate. Această funcţia exorcizantă îndeplinită de o trupă de teatru experimental şi-o imaginează şi Mircea Eliade în romanul *Nouăsprezece Trandafiri* : „Spectacolul ilustrează modul de a fi al evenimentelor istorice şi totodată structura istoriografiei(…)". Personajul Serdaru mărturiseşte că nu l-a citit pe Hegel, dar crede că-i înţelege sistemul de gândire „pentru că l-am trăit de atâtea ori,în viaţa de toate zilele, şi mai ales l-am retrăit repetând anumite spectacole sub direcţia lui Ieronim"[33]. Pentru a reflecta structura istoriografiei, spectacolele respective, concepute ca exerciţiu de anamneză, încep cu celebra expresie (devenită replică) hegeliană „Prin Napoleon,Spriritul Universal a intrat călare în Istorie" (expresie pe care de altfel o invocă şi Domenach), continuă cu dialogul dintre Hegel şi reprezentanţii istoriografiei contemporane, revenind într-un mod cu nimic mai „fantezist" decât cel filosofic la evenimentele exemplare şi pluralitatea semnificaţiilor acestora şi, pe de altă parte, la rolul accidentelor cauzativ importante în istoria unui popor.

Legat de mesajul prin care Eliade îşi încurajează cititorii să vadă şi în spectacolul teatral o formă de artă rituală sau chiar de „iniţiere", o „taină" eliberatoare în contextul în care discursul actorilor este centrat pe ideea „abolirii istoriei" şi a libertăţii în cadrul unui regim concentraţionar prin intermediul spectacolului dramatic, Nicolae Steinhardt îi scria lui Mircea Eliade: „Am citit *Nouăsprezece Trandafiri* (…). N-aţi cunoscut, din fericire, închisoarea. Dar intuiţia artistului e tot atât de puternică şi de precisă ca experienţa existenţială a unui om de rând. Aţi înţeles perfect că «liberatatea absolută» nu ne este accesibilă decât atunci când nu mai avem nici un fel de libertate. Dar absoluta libertate nu poate fi decât în închisoare sau într-o situaţie analogă, în totală nelibertate. Am resimţit o ciudată emoţie citind nuvela unde se află cuprinsă fraza despre libertatea absolută. Ca acea bucuroasă emoţie pe care, mereu, mi-o stârneşte rostirea de către un altul a unui adevăr ce mi se părea tăinuit în adâncul cel mai intim al fiinţei noastre"[34].

[30] A. Villiers, «La fonction sacrée de l'acteur», în *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Ed. par Ch. Lalo. Et. Sourriau, PUF, 1951.
[31] Jean Girardoux, *Girardoux par lui-même*, cf. Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Éditions Seghers, 1963.
[32] Jean-Marie Domenach, Întoarcerea tragicului, Traducere de Alexandru Baciu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995, p135.

[33] Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Bucureşti, Ed. Românul, 1991, pp.79-80.

[34] Nicolae Steinhardt, „Nicu Steinhardt către Mircea Eliade", în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii şi antisemitismul*, Volumul I, Culegere de texte de Liviu Bordaş, Ediţie îngrijită de Mihaela Gligor şi Liviu Bordaş, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2012, pp.115-116.

Altfel spus, „privitorii ca la teatru" se recunosc sub semnul unei „teologii a nostalgiei" (Carl Olson)[35] şi aceasta este o dovadă în plus că abordarea teatrului şi a artei speciale a actorului formulată în discursul personajelor eliadeşti reprezintă una dintre modalităţile privilegiate de a valorifica prin limbajul artistic problema timpului şi a variantelor epifanice ale binomului hermeneutic sacru-profan şi, legat de acestea, ideea „abolirii istoriei" şi a eliberării prin intermediul spectacolului dramatic — revelator al destinului.

Referinţe bibliografice

1. Domenach, Jean-Marie, Întoarcerea tragicului, Traducere de Alexandru Baciu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1995.
2. Dodds, E.R., *Dialectica spiritului grec*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983.
3. Eliade, Mircea, *Solicvii*, Bucureşti, Humanitas, 1991.
4. Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
5. Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. III, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1991.
6. Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. IV, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1992.
7. Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1991.
8. Eliade, Mircea, *Nouăsprezece trandafiri*, Bucureşti, Ed. Românul, 1991.
9. Eliade, Mircea, *Patanjali şi Yoga*, Bucureşti, Humanitas, 1992.
10. Eliade, Mircea, *Jurnal*, Volumul I, Bucureşti, Humanitas, 1994.
11. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990.
12. Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
13. Eliade, Mircea, „Insula lui Euthanasius", în Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Bucureşti, Ed. Univers, 1991.
14. Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis Han*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.
15. Girardoux, Jean, *Girardoux par lui-même*, în Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Éditions Seghers, 1963.
16. Hoffmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977.
17. Ianoşi, Ion, *Neartă-artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983.
18. Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980.
19. (Le Marinel), Jacques *La mise en question du langage dans le "nouveau théâtre*", Presses Universitaires de Lille, 1981.
20. Steinhardt, Nicolae, „Nicu Steinhardt către Mircea Eliade", în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii şi antisemitismul*, Volumul I, Culegere de texte de Liviu Bordaş, Ediţie îngrijită de Mihaela Gligor şi Liviu Bordaş, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2012.
21. Uscătescu, George, *Ontologia culturii*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.
22. Uscatescu, Jorge, *Time and Destiny in the novel of Mircea Eliade*, Filosofia Oggi, Anno X, N. 1, 1978.

[35] Carl Olson, *The Theology and Philosophy. A search of the Center*, Hampshire and London, MacMillan Academic and Professional LTD Houndmills, 1992.

BETWEEN UNIVERSAL AND NATIONAL: FEATURES OF EMINESCU'S SONNETS

Teodora Elena Weinberger, PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Nothern University Centre

*Abstract: Entitled **Between universal and national features in Eminescu's sonnet**, this study proposes the analyse of the most illustrative of Eminescu's sonnets, classified according to the major themes as Love, Time and Poetry. This analyse aim is to find out the national features which every literary work possesses in the same time being universally, as Lucian Blaga says in **The Trilogy of Culture**.*

A brief history of the sonnet as a lyrical species sounding Love with delicacy, from its origin – the old Arabian love poetry(qasid), then passing through different epochs, points out that the sonnet keeps up structural constants and themes, also receiving original characteristics, integrated in literary ideologies, national features and in the own vision of the authors.

According to Evolutionism' statements, there are universal themes in Art, constants coming from fundamental human experiences, but we can't ignore Culturalism' ideas that confer to every culture a specific style – represented by cultural patterns as „the stylistic matrix" of Lucian Blaga.

In the case of Eminescu's sonnets, there are studied the layers: phonetic, lexicological, that of images, of poetic ideas and the metaphysical one, having in view to find elements belonging to this Romanian stylistic matrix.

Sonnet's principal constant (besides the fixed form) being the theme, this is which will dispose into categories the eminescian sonnet.

*Love, the major theme of the sonnet, having profound implications into the other themes, presents the whole gamut of feelings, phases of Eros in Plato's philosophy of **The Banquet**. Grouped together in two great categories according to the reaching degree of „perfect initiation", the sonnets will set off the Love as an understanding act and also the spiritual Love.*

*Love as a contemplation is identified in the sonnets **I'm staying in your veranda** and **To love in secret**, suffering –Love in the sonnet **Thinking at you**, by reaching in the end the last step of Absolute Beauty revealing in the sonnets **When itself the voice**... and **It's autumn outside**.*

*Afterwards, the theme of Time can be divided depending on the attitudes adopted by the creator: resignation or struggle. The ephemeral human condition is stated in the message of the sonnet **Time passed on**, and the struggle against the Time appears in **The deep sea**.*

*The theme of Poetry, with its saving role, includes both the creator's profession of loyalty – followed in the sonnet **Iambus**, as well as the Poetry in the battle against Time, aided by eternal Love – in the sonnet **There are many years**....*

After analyzing the layers of the most valuable eminescian sonnets, it is ascertained the interweaving of the universal elements such as: the Love Myth, Plato's philosophy, Schopenhauer's philosophy, the Poetry Myth, - with elements belonging to the Romanian stylistic matrix: the ineffable longing, the Dacian Myth, the life attitude, the rhythm of the Romanian space, the formative aspiration and the Childhood Myth.

Structural method leads both to the universal and national dimension exploration of a literary work, from evolutionist and culturalist anthropological perspective.

Keywords: sonnet, national, universal, theme, anthropological

Iubirea este un invariant fundamental, caracterizând întreaga existenţă a omenirii, precum şi literatura, pentru care tema iubirii este centrală, îndeosebi în lirică. Printre speciile genului liric cu formă fixă, cu origini îndepărtate – în secolul al VII-lea - în vechea poezie arabă de dragoste, pentru ca să inspire peste secole poezia trubadurilor provensali, **sonetul** avea ca temă o iubire spiritualizată, investind-o cu valori absolute, sacre.

Umanismul Renaşterii a contribuit la dezvoltarea acestei specii de fină analiză a iubirii, datorita concepţiei optimiste, de încredere în om şi deplina comuniune a acestuia cu natura. Atât Renaşterea italiană, prin *sonetul petrarchist* ce ilustra toate nuanţele sentimentului, conţinând şi tema timpului complinind-o pe cea a iubirii, cât şi Renaşterea engleză, prin cele 154 de sonete ale lui *William Shakespeare* – caracterizate prin forţa dramatică deosebită, specifică stilului său, au constituit repere fundamentale în evoluţia universală a speciei sonetului.

Aproape dispărut în secolul al XVIII-lea, în Clasicism, sonetul reînfloreşte datorită importanţei acordate sentimentului în perioada romantică. Iubirea spiritualizată, mitul androginului platonic, se reactivează în timpul acestui curent căruia îi este propriu subiectivismul şi năzuinţa de evadare dintr-o realitate diferită de cea ideală.

În literatura română, la începutul Romantismului, în perioada de autonomizare a poeziei ca gen literar, au existat încercări de adaptare a poeziilor cu formă fixă la teme specifice autohtone. Însă adecvarea perfectă a semnificantului la semnificat va fi obţinută abia în ultima jumătate a secolului al XIX-lea, de către *Mihai Eminescu* , care abordează această specie doar în deplină armonie cu viziunea sa.

De la apariţia sa, trecând prin epoci culturale diferite, sonetul a păstrat invarianţi structurali şi tematici, primind totodată elemente noi, originale, părţi integrante ale ideologiilor literare, specificelor naţionale şi viziunilor proprii ale creatorilor. Chiar dacă evoluţioniştii credeau că universalitatea legilor evoluţiei explică existenţa unor trăsături comune ale societăţilor ajunse la acelaşi stadiu de evoluţie, rămâne valabilă şi concepţia culturalismului, referitoare la stilul specific fiecărei culturi. În acest sens, *modelele culturale (patterns)* , conform lui Alfred L. Kroeber si Clyde Kluckhohn [1], îşi găsesc corespondent în *matricea stilistică* definită de Lucian Blaga în *Orizont şi stil* din *Trilogia culturii*, având componentele: orizontul spaţial, cel temporal, atitudinea faţă de viaţă, accentul axiologic şi năzuinţa formativă.

Există teme permanente, universale în artă, provenite din experienţe umane fundamentale: viaţa, moartea, iubirea. Dar tema nu ilustrează decât unul din aspectele operei literare. Viziunea auctorială generează imaginile, creează stilurile.

Tot culturalismul susţine influenţa educaţiei care transmite încă din copilărie modelele caracteristice unei culturi. În cazul lui Eminescu, spiritualitatea ancestrală, folcloricul, şi-a pus amprenta irevocabil pe gândirea artistică eminesciană, fapt îndelung demonstrat de generaţii întregi de critici. Este interesant însă de studiat modul în care marele poet român impregnează cu filonul naţional această specie atât de dificilă prin forma sa fixă, sonetul.

Sonetele eminesciene, realizate între anii 1873 – 1883, anii deplinei maturităţi artistice, dezbat toate temele consacrate ale sonetului, de la nuanţele iubirii la ecourile grave ale timpului şi declamaţia profesiunii de credinţă a creatorului. Pentru a determina specificul sonetului eminescian, este necesară analiza celor mai reprezentative sonete aparţinând temelor iubirii, timpului şi poeziei. Conform principiului modern al formaliştilor ruşi, îmbogăţit de

[1] cf. Achim Mihu, *Antropologia culturală,*Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pp.89-91.

teoreticienii Wellek şi Warren, se vor studia straturile: fonetic, lexical, imagistic, ideatic (al lumii, universului liric) şi cel al calităţilor metafizice, urmărind elemente aparţinând matricei stilistice româneşti, aşa cum a fost ea definită de Lucian Blaga în *Spaţiul mioritic*.

Tema iubirii, tema majoră a sonetului ca specie literară, cu implicaţii profunde în celelalte teme, are o gamă întreagă de reprezentări, prezentate ca faze ale sentimentului erotic în *Banchetul* lui Platon, a cărui filosofie despre iubire stă la baza mesajului atât în Renaştere cât şi în Romantism.. Principalele reprezentări ale iubirii pot fi grupate în două mari categorii: iubirea ca act de cunoaştere şi iubirea spiritualizată.

Aparţinând primei categorii, şi anume "căutării frumosului fizic", una din treptele platoniciene ale "iniţierii desăvârşite", este sonetul *Stau în cerdacul tau*. Analizând stratul sonor al sonetului, observăm alternanţa tonurilor grave (o, u) cu cele alerte, vioaie (e, i), opoziţie fonică ce sugerează complexitatea sentimentului uman, între nostalgie şi speranţă. Această alternanţă corespunde întru totul dorului mioritic, sentiment inefabil românesc: "*Stau în cerdacul tău….Noaptea-i senină. / Deasupră-mi crengi de arbori se întind, / Crengi mari în flori de umbră mă cuprind / Şi vântul mişcă arborii-n grădină."*

Stratul lexical cuprinde cuvinte aparţinând registrului cosmic,natural : *stele, lună, lumină, întuneric, vântul, ninsoare*. Este o viziune romantică, potrivită totodată spiritului românesc, ce caută originile, reintegrarea în elementele eterne, cosmice, sau altfel spus, conform lui Lucian Blaga, "aspiraţia transorizontică".

Planul imagistic, cu epitetele cu rol de emblemă: *"umeri de ninsoare"*, sugerând puritatea iubitei, aspiraţia spre cunoaşterea spirituală, se complineşte cu planul universului poetic, dezvăluind viziunea auctorială. Prezenta lunii, astrul reflecţiei romantice, împreună cu simbolismul imaginilor, conferă sonetului eminescian *Stau în cerdacul tău* valenţe ale sacrului, categorie estetică omniprezentă în lirica sa de dragoste. Sentimentul iubirii este ridicat la altitudinea de sens suprem al vieţii. Alternanţa *lumină / întuneric* – imagini simbolice (fiinţă / nefiinţă) ce deschid, respectiv închid universul acestui sonet, reflectă aceeaşi concepţie despre iubire, văzută ca fiind unicul motor al vieţii, în lipsa ei nemairămânând decât Thanatosul.

Este ilustrat mitul iubirii ca "realizare umană supremă" [2], aspiraţie continuă spre transcendent, nemurire. Iubirea este sens al vieţii, iar sacralitatea sentimentului aduce cu ea categoria estetică tradiţională a sublimului. "Accentul axiologic pentru viaţă" şi "atitudinea anabazică", ascendentă, caracteristici ale matricei stilistice româneşti, sunt cuprinse în această viziune auctorială eminesciană.

Alt sonet eminescian ce dezvoltă motivul iubirii-contemplaţie este *Iubind în taină*. Din nou muzicalitatea versurilor este realizată prin opoziţii fonice vocalice, corespunzătoare ritmului mioritic al spaţiului ondulat.

Iubirea trece pe nesimţite spre o nouă etapă platonică a iniţierii desăvârşite, cunoaşterea morală, căutarea frumuseţii sufletului: *"A celui suflet ce pe al meu ştie."* Aspiraţia spre comunicarea erotică prin privire, la Eminescu îmbracă o formă lipsită de ornamentări, cu excepţia epitetelor de mare putere de evocare simbolică: *"duioaselor mistere"* (epitet evocativ moral) sau *"dulcea-nvăpăiere"* (*dulce* - epitet specific eminescian, investind cu intensitate sentimentele, exprimând "apropierea interioară" [3]). Epitetul antitetic, oximoronul *"ucigătoare visuri de plăcere"* creează emoţia tipic eminesciană, osciland între durere şi voluptate [4], care se potriveşte cu ritmul mioritic şi sentimentul dorului.

[2] Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995, p.186.
[3] Edgar Papu, *Concentrarea intensivă – "dulcele" eminescian* în *Poezia lui Eminescu..Elemente structurale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp.93-94.
[4] Tudor Vianu, *Epitetul eminescian.Categoriile estetice ale epitetelor* în *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, pp.199-211.

Intensitatea tragică a iubirii, purificarea realizată prin ardere, conferă iubirii *"dulce-nvăpăiere"*acelaşi sens absolut al vieţii.

Atunci când iubirea, ajunsă în faza cunoaşterii morale, întâlneşte dezacordul dintre real şi ideal, ea se transformă în suferinţă. Acestei categorii, iubire-suferinţă, îi aparţine sonetul *Gândind la tine*, în care vizualul contemplaţiei trece în faza reflexivităţii, privirea devenind gândire, viziune.

Muzicalitatea se îmbogăţeşte cu o imagine auditivă: *"De ce în noapte glasul tău îngheaţă*?", imagine ingenios compusă prin acordarea unei însuşiri tactile unei realităţi din sfera auditivului.

Perechea de epitete, evocativ: *"clipa de dulceaţă"* şi apreciativ: *"amar etern"*, creează la Eminescu antiteza ideal / real, şi încă o dată sensurile adânci ale *dulce-amarului*, emoţie tipică eminesciană, de provenienţă mioritică, dar şi romantică (Romantismul fiind caracterizat prin antiteze).

Sacrul şi sublimul universului liric cuprins în sonetul *Gândind la tine* constă în aspiraţia continuă spre plenitudine, nostalgia apropierii, credinţa în viaţă: *"Căci dorul meu mustrări o să-ţi tot spuie / Şi sărutându-te am să te cert / Cu dezmierdări cum n-am spus nimăruie."* Sunt cele două faţete ale dorului românesc, "depărtarea lăuntrică", jalea, dezamăgirea – exprimată prin atributul termic *rece* din al doilea catren, şi "nostalgia apropierii" (Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*), care se concretizează în senzaţiile tactile din acelaşi catren şi din ultima terţină.

Ultima treaptă a procesului de iniţiere desăvârşită în dragoste, după filosofia platoniciană, este dezvăluirea frumosului în sine, spiritualizarea sentimentului erotic. Absolutul iubirii cunoaşte doua forme de concretizare în sonetul eminescian: iubirea-amintire venerată şi iubirea salvatoare.

Sonetul *Când însuşi glasul* este străbătut de motivul iubirii ajunsă amintire venerată. Adecvarea limbajului la mesaj reiese chiar din stratul fonetic, în primul rând prin sugestia vocalică, alternând constant tonurile grave cu cele vioaie, armonizând cele două reprezentări ale dorului.

Sonetul prezintă în plus şi o muzicalitate internă, reieşită din intensificarea sugestiei ecoului, intensificare realizată prin repetiţiile: "*aproape, mai aproape"*, ce pregătesc fericirea întâlnirii spirituale. Este o atitudine anabazică, în timp ce transcendentul coboară, prin apariţia sacră a iubitei.

"Muzica tactilităţii" [5] atribuie sonetului sublimul senzorial al atingerii imateriale a iubirii din ultima terţină: *"Cu geana ta atinge-mă pe pleoape"*.

Stratul lexical cuprinde cuvinte din sfera religiosului şi oniricului: *evlavii, pace, blând, vis*, corespunzând "perspectivei sofianice" asupra vieţii, înţelepciunea constând în căutarea divinităţii.

În planul imagistic, dobândirea înţelepciunii prin cunoaştere desăvârşită a iubirii spiritualizate, Eminescu o exprimă valorificând forţa simbolică a epitetelor evocative, ce invocă categoria estetică a sacrului. Aşa este *"dulci evlavii"* – epitet rar, evocativ fizic pentru termeni morali, asociind sublimul împlinirii prin epitetul *dulce* cu sacrul sens al iubirii ca trăire majoră căreia i s-a ridicat un altar; sau *"blând însenina-vei"* – unde epitetul stereotip *blând* primeşte o forţă de evocare a dimensiunii angelice a iubitei.

Sublimul apare aici în dimensiunea metafizică, sacră, conferită iubirii, dar şi în perfecţiunea senzorială a comunicării spirituale cu amintirea venerată.

[5] Edgar Papu, *Eminescu într-o nouă viziune*, Princeps Edit, Iaşi, 2005, pp. 60-61.

Erotica sonetelor, prin definiţie în căutarea absolutului spiritual, ajunge şi la ultima fază a realizării echilibrului grecesc între frumos, bine şi adevăr. Aceasta ultimă fază platonică, generatoare de înţelepciune şi armonie prin perfecţiunea Ideilor pure, conferă iubirii rolul salvator, aşa cum este prezentată în sonetul *Afară-i toamnă*.

Muzicalitatea internă este realizată de repetiţia cu funcţie intensivă a coborârii reflexive spre mitul ancestral: *"În juru-mi ceaţa creşte rânduri-rânduri"*.

Epitetul *vechi* exprimă durabilitatea credinţei în idealul etic, portiţa de evadare din tomnatecul, dezolantul prezent - prin *"basmul vechi al zânei Dochii"*.

Iubirea însă, liman salvator, readuce visătorul romantic din transcendent în imanent, cu ajutorul sinesteziei: *"Deodat-aud foşnirea unei rochii, / Un moale pas abia atins de scânduri…/ Iar mâni subţiri şi reci mi-acopăr ochii."*

Sacrul, şi implicit sublimul, este prezent prin invocarea mitului străvechi şi prin apariţia diafană,angelică a iubitei(epitetul *rece* exprimând aici angelicul), putând remarca atât atitudinea anabazică, cât şi accentul axiologic pentru viaţă, dar şi timpul fluviu, mitic.

Menirea creatorului de a lupta contra adversităţii timpului, eternizând în versuri fiinţa iubită, este o viziune auctorială ce apare încă din timpul Renaşterii italiene, la Petrarca.

Tema timpului poate fi delimitată în funcţie de cele două atitudini adoptate : de resemnare sau de luptă.

Timpul distrugător, efemeritatea condiţiei umane, sunt ilustrate în sonetul *Trecut-au anii…*. Pe lângă sonoritatea nostalgică şi sobră a vocalelor deschise (a, o, u), lui Eminescu îi este din nou proprie o muzicalitate internă, realizată de imagini auditive purtătoare de sensuri profunde, prin muzica tăcerii: *"Mută-i gura dulce-a altor vremuri",* care creează o atmosferă de supremă dezolare, înstrăinare.

Sonetul reliefează ireversibilul acţiunii timpului atât vizual, cât şi auditiv şi dianoietic, reflexiv. Comparaţia vizuală *"Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri"* creează oniricul specific tehnicii romantice. Metaforele *"zarea tinereţii"* – care evocă trecerea timpului, sau *"gura dulce-a altor vremuri"*(în care epitetul *dulce* are din nou rolul evocativ de a sugera fericirea iremediabil pierdută), sunt întregite de o nouă imagine vizuală halucinantă ce marchează depersonalizarea: *"Iar timpul creşte-n urma mea , mă-ntunec", "mă-ntunec*" fiind o metaforă verbală biologic-cosmic.

Ideea nepătrunsului este exprimată prin *eresuri*, redând alături de "creşterea" vizuală a timpului, inaccesibilitatea la lumea magică,pură, a copilăriei.

Mitul vârstei de aur a copilăriei,izvor al imaginaţiei creatoare, este în centrul viziunii auctoriale eminesciene din *Trecut-au anii*, în perfectă consonanţă cu conceptul blagian de cultură minoră, veşnic tânără, din *Geneza metaforei şi sensul culturii*. [6]

Sublimul rezidă în lupta tragică, inegală, a fiinţei umane impotriva condiţiei efemere :*"Cu mâna mea în van pe liră lunec"*, alegându-se ca remediu la suferinţă ceea ce Schopenhauer numea "nirvana", cu înţelesul de haos, nefiinţă(*"mă-ntunec")*, şi nu Absolut, ca în spiritualitatea indică.

Lupta contra timpului, într-o originală viziune cu accente reintegratoare, apare în sonetul eminescian *Adânca mare*. Din punct de vedere al muzicalităţii, în acest sonet predomină armonizarea vocalelor ce exprimă optimism, cu cele sugerând nostalgie, într-o structură perfect adecvată semnificatului contemplativ reintegrator.

[6] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, pp.267-270.

Stratul lexical prezintă acţiunea timpului prin antiteza dintre efemeritatea condiţiei umne şi perenitatea elementelor naturii, câmpul semantic al naturalului primordial, al cosmicului (*mare, lună, stele)* predominând.

Tehnica imagistică eminesciana apelează la imagini vizuale sugestive ce redau ravagiile timpului, simbolic înfăţişat ca element primordial, marea: *"Şi mişcă lumea ei negru-măreaţă".*

Perenitatea elementelor naturii este simbolic reprezentată în forţa evocatoare a epitetelor *"adânca mare"* şi *"antica mare"* , în cel din urmă *antica* fiind similar epitetului frecvent eminescian *vechi* , ce indică durabilul.

Faptul că în ultima terţină din *Adânca mare* , marea primeşte noile atribute umane *"indiferentă, solitară"*, evidenţiaza mesajul eminescian profund – de contemplaţie sceptică până la identificare cu cosmicul, transcendentul. Arma eminesciană contra timpului este exprimată implicit, prin intermediul contemplaţiei estetice, sursă a imaginaţiei creatoare. Contemplaţia estetică este celălalt remediu schopenhauerian la suferinţa vieţii, şi Eminescu o armonizează cu nirvana (înţeleasă acum ca Absolut), căreia îi adaugă elemente panteiste şi de animism, caracteristice concepţiei populare româneşti despre lume şi viaţă. Mai mult, în simţirea eminesciană putem identifica această aspiraţie transcendentală, reprezentată prin *mare* , cu ritmul mioritic al spaţiului ondulat, "al unui anume melancolic sentiment al destinului, (…) alternanţă de suişuri şi coborâşuri" [7] .

Datorită concepţiei renascentiste care elogia forţa creatoare a omului, arta şi în speţă poezia, devenea purtătoarea sacrului, în timp ce geniul creator avea atribute ale divinităţii. Este o concepţie vehiculată şi de Romantism şi ea se concretizează în **tema poeziei**, ce exprimă rolul orfic al poeziei, puterea acesteia de a lupta contra timpului.

Motivul referitor la exigenţa estetică şi modul de constituire al actului creator, poate fi urmărit în sonetul *Iambul.* Muzicalitatea eminesciană cunoaşte şi o manifestare internă, semantică, prin imaginile auditive ce sugerează modul de adecvare al ritmului, element al formei poetice, la conţinutul ideatic: exprimarea dragostei - *"iar cu dulce glas îţi împle gura"*, a inspiraţiei folclorice - *"De poţi s-auzi în el al undei şopot"* , sau a sentimentelor patriotice – *"Ce aspru mişcă pânza de la steaguri"*.

Din punct de vedere lexical şi imagistic, *Iambul* conţine, în centrul primului catren, cuvântul-cheie *mierea* , ce simbolizează miezul lucrurilor, esenţa [8], adică profunzimea. Această esenţă pune în evidenţă tehnica exterioară de mare forţă sugestivă la care ajunsese Eminescu în perioada maturităţii artistice, prin folosirea "epitetului necesar" [9]. Comparând un element al formei, măsura versului, cu *mierea*, poetul român atrage atenţia asupra rostului semnificantului de a fi perfect adecvat semnificatului, exprimând esenţa ideii poetice.

Epitetele *blând* şi *puternic*, asociate *versului*, îi conferă proprietăţi caracteristice dorului românesc şi patriotismului romantic.

Valoarea programatică dă forţa sublimului, iar universul ideatic se compune din ideea prevalenţei ideii poetice, autentică (sentiment, revoltă) şi folclorică autohtonă, asupra formei.

Poezia în lupta contra timpului este tema sonetului *Sunt ani la mijloc*, ilustrând indisolubila legatură dintre Iubire, Poezie şi Timp, ca teme ale sonetului. Iubirea este eterna sursă a artei, arta – în chip de elogiu suprem al iubirii – constituind singura armă umană contra timpului.

[7] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic. Influenţe modelatoare şi catalitice* în *Op.cit.*, p.246.
[8] Gilbert Durand, *Regimul nocturn al imaginii.Coborârea şi cupa* în *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p.246.
[9] Tudor Vianu, *Epitetul eminescian în timp* în *Op.cit.*, p.217.

Din perspectiva fonetică, alternanţa sonurilor este în concordanţă cu *dureros de dulcele* profunzimii sentimentelor exprimate. În plus, imaginea auditivă imprimă muzicalitate internă, *"Şi cânturi nouă smulge tu din lră-mi"* exprimând funcţia orfică a poeziei, de convingere prin farmec.

Stratul lexical cuprinde cosmicul (*stea*) specific setei romantice şi mioritice de absolut. De asemenea, identificăm în semnificantul eminescian, ca dovadă a perfectei adecvări a formei la conţinut, timpul verbal Perfectul Simplu (*întâlnirăm, iubirăm*), pentru exprimarea aspiraţiei de aducere a "departelui" cât mai "aproape".

Eminescu conturează unicitatea iubitei prin metafora *minune*, care împreună cu epitetul *sfânt* atribuit *ceasului* , creează atmosfera de sacru a iubirii. Invocaţia din al doilea catren, prin metafora *razei privirii*, şi comparaţia din prima terţină: *"A ta apropiere /(...) Ca răsărirea stelei în tăcere"*, aduc în plus iubirii caracteristici cosmice, absolute.

În sonetul *Sunt ani la mijloc*, arta e un elogiu al unicităţii iubirii, prin descrierea fidelă a profunzimii ei, dar şi a arderii, a purificării prin iubire: *"Privirea-mi arde"*. Trecerea iubirii prin faza ultimă platonicianã, a spiritualizării, îi atribuie virtuţi purificatoare, salvatoare, aşa cum o arată versurile terţinelor:*"inima-mi de-adânc o linişteşte", "Se stinge-atunci o viaţă de durere"*.

Este o sublimă contopire a mitului iubirii cu cel al poeziei în sonetul eminescian, lupta contra timpului manifestându-se prin invocarea *ceasului sfânt* şi a menţinerii lui în prezent, în eternul "azi", veşnicie a iubirii spiritualizate. Astfel Eminescu realizează în sonetul *Sunt ani la mijloc* imaginea complexă a iubirii – sursă a artei, prin armonia sublimă dintre gravitate şi incandescenţă a dorinţei. Despre gravitatea, religia erotică eminesciană, George Călinescu afirma : "Aşa iubeşte poporul, o singură dată." [10] Este vorba tot de legătura puternică a celui mai mare poet român cu spiritualitatea şi sistemul de valori al poporului, prin accentul axiologic pentru viaţă şi atitudinea anabazică, în căutarea transcendentului.

În urma analizei stratificate a principalelor sonete eminesciene aparţinând temelor majore, s-a putut constata armonizarea mitului iubirii, a filosofiei platoniciene, a filosofiei schopenhaueriene, a mitului poeziei, cu elemente din matricea stilistică românească – dorul, mitul dacic, atitudinea anabazică, ritmul spaţiului infinit ondulat, accentul axiologic pentru viaţă, perspectiva sofianică, mitul copilăriei. Căci aşa cum spunea Lucian Blaga : " O matrice stilistică (…) rămâne un puternic organ de asimilare a influenţelor străine." [11]

Oricărei convenţii poetice, Eminescu îi conferă specificul matricei stilistice româneşti, timbrul inefabil al dorului generator de aspiraţii transcendentale.

Prin metoda structurală se poate explica atât dimensiunea universală, cât şi cea naţională a unei opere literare, din perspectiva evoluţionistă dar şi culturalistă antropologică, realizându-se scopul de cunoaştere a gândului artistic şi a mecanismelor sale.

Pătrunzând în mecanismul de creaţie, în cel al fanteziei creatoare, înţelegem literatura din perspectiva universalităţii, a eternului cuprins în mesajul său, în scopul realizării funcţiei

[10] G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu, vol.II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p.231.
[11] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic* în *Op.cit.*, p.257.

specifice, cea metanoietică. Însă caracterul naţional se relevă chiar prin modul de asimilare al universalului, şi acest aspect nu poate fi ignorat.

Bibliografie

1. Blaga, Lucian, *Trilogia Culturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

2. Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu, vol.II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

3. Cimpoi, Mihai, *Spre un nou Eminescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995.

4. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

5. Mihu, Achim, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

6. Papu, Edgar, *Eminescu într-o nouă viziune*, Princeps Edit, Iaşi, 2005.

7. Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu.Elemente structurale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

8. Vianu, Tudor, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974.

9. Weinberger, Teodora Elena, *Influenţe shakespeariene în sonetul eminescian*, Editura Citadela, Satu Mare, 2013.

TED HUGHES AND R. S. THOMAS – ADVOCATES OF ECOTHEOLOGY?

Ioana Baciu, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The essay is an exploration of the eco-sensitive mythologies advanced by Ted Hughes and R.S. Thomas, focusing on the Biblical narratives they engage with, the relationship between nature and andro- and anthropo- centricity in their proposed mythological framework. Ecotheology and ecocritique propose revisionist readings of modern civilization that oscillate between the rejection of anthropocentricity and the inevitable return to an all too human perspective. Ted Hughes and R.S. Thomas, while voicing anti-modern stances and bemoaning the usurpation of spirituality by technology, are also 'makers of poetry', thus inherently occupying, God-like, a superior plane in their relationship with nature. The crux for both is to be able to forge viable alternative spiritual models without succumbing to the rationalizing arrogance of Fallen Man. By denouncing, in Crow, the debased Creation of industrialized modernity, Hughes expresses a primordial yearning, almost a death-wish, for the return to paradisiacal Nature. The raw, instinctual predators of the volumes preceding Crow (The Hawk in the Rain, Lupercal, Recklings, Wodwo) are no longer a spiritual refuge for the seeker of authenticity. In Crow, the most pessimistic of Hughes's volumes of poetry, nature is contaminated beyond repair: it has become post-nature, a wasteland witnessing the predictable agony of fallen man and fallen nature. For R.S. Thomas, though, nature preserves its redemptive quality despite its quintessential inscrutability: like God himself, nature is enigmatic and compelling for reasons that exceed man's capacity of understanding, a thing the poet-priest occasionally struggles to accept.

Keywords: Ted Hughes, R.S. Thomas, technology, ecotheology, ecocriticism

This essay is an exploration of the eco-sensitive mythologies advanced by Ted Hughes and R.S. Thomas, focusing on the Biblical narratives they engage with, the relationship between nature and andro- and anthropo- centricity in their proposed mythological framework. Genesis is a crucial chapter for any mythology, but particularly relevant in the terms of ecotheology – not only are all living things created, but they are assigned roles and ranks that give preference to human. The original sources of what has been dubbed and exposed as 'Christian anthropocentrism and mysogyny'[1] are Genesis 1.26[2] but especially 3.16-19, the verses describing God's punishment for Man's transgression.[3] Besides death, man and woman are given additional burdens to remind them of their fall: Eve's lot is to give

[1] Alongside the story of the beginnings of creation, that of its destruction – the apocalypse that sees the Earth consumed by fire, is the main ecological concern for retrieval and resistance ecotheological readings alike. In the Second Letter of Peter, 3.10 ('But the day of the Lord will come like a thief, and then the heavens will pass away with a loud noise, and the elements will be dissolved with fire, and the earth and the works that are upon it will be burned up.'), some theologians read the destruction of the earth as proof of its inferiority to the human part of creation. However, others argue, this only a step in the renewal of both heaven and earth, the purging of all living things in the wake of the Second Coming of God: Revelation, 21.1:'And then I saw a new heaven and a new earth; for the first heaven and the first earth had passed away, and the sea was no more.' .

[2] 'Let us make man in our image, after our likeness; and let him have dominion over the fish of the sea, and over the birds of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creeps upon the earth.'

[3] The most influential piece of ecotheological scholarship, the founder of ecotheology and the deposer of 'Christian anthropocentricity', is Lynn White Jr.'s 1967 article 'The Historical Roots of our Ecologic Crisis'. He does not argue that Christianity is entirely ecologically unredemptive, though, proposing St. Francis of Assissi as a potential 'patron saint for ecologists.' (p. 5)

birth in pain and obey her spouse[4], while Adam's sin affects Creation in its entirety: 'cursed is the ground because of you; in toil you shall eat of it all the days of your life; thorns and thistles it shall bring forth to you; and you shall eat the plants of the field. In the sweat of your face you shall eat bread till you return to the ground (…)'[5] .The enmity between man and nature is established ; divinity condemns Adam's progeny to a life of strife, of effortless attempts at placating an adverse, unruly nature.

Thus, to the fore of religious doctrine is the tragedy of Adam and Eve - that of having inflicted upon all of mankind the stigma of original sin. The Western obsession with man as measure of all things, so deeply embedded in the fabric of modernity since Renaissance, has neglected to disseminate a balanced account of the creationist Christian myth. Anthropocentric readings of the Bible fail to notice that there is, indeed, a difference between nature before and after the fall. The exile from Eden coincides with the exile from a state of natural grace for both the human and the non-human, who inhabit their *ekos* as peers, not enemies. Paradise lost represents the loss of home for man and nature alike. After the flood, God decides man's original sin ('evil from his youth') is to blame for his repeated transgressions, and vows never to put an end to Creation again:

(…) the Lord said in his heart, 'I will never again curse the ground because of man, for the imagination of man's heart is evil from his youth; neither will I ever again destroy every living creature as I have done. While the earth remains, seedtime and harvest, cold and heat, summer and winter, day and night, shall not cease.'[6]

Nature should not be made victim to the transgressions of man; fallen nature, however, is subjected, in its turn, to the dominion of man. Noah's righteousness prevents the complete extinction of humankind, and the aftermath of the flood sees divinity outline, once more, the terms of a pact between man and his maker, a pact that reinstates man's dominion over all living things:

And God blessed Noah and his sons, and said to them, 'Be fruitful and multiply, and fill the earth. The fear of you and the dread of you shall be upon every beast of the earth, and upon every bird of the air, upon everything that creeps on the ground and all the fish in the sea; into your hand they are delivered. Every moving thing that lives shall be food for you; and as I gave you the green plants, I give you everything.'[7]

The second chapter of Genesis contains, however, a description of a significantly dissimilar relationship between Man and Nature from the one pictured above. During the first day of Creation, preceding the forging of all non-human life, God creates man out of dust and breathes life into him. God singles out man for Eden[8], 'to till it and keep it'[9], while the rest of Creation follows as his companions and helpers[10].The prophecies that announce the second coming of God and the final salvation of man from mortality – the return to the Edenic condition – make even clearer the paradisiacal state of harmony within Creation: 'The wolf shall dwell with the lamb, and the leopard shall lay down with the kid, and the calf and the lion and the fatling together, and a little child shall lead them.'[11] The Darwinian theory of struggle for the survival of the fittest is dismantled; predator and victim dwell in peaceful togetherness marking the end of history and of violence: 'The suckling child shall put his

[4] '(…)your desire shall be for your husband, and he shall rule over you.', Gen. 3.16
[5] Gen. 3.17-19
[6] Gen. 8.20-22
[7] Gen. 9.1-4
[8] Gen. 2.8-9:'And the Lord God planted a garden in Eden, in the east; and there he put the man whom he had formed. And out of the ground the Lord God made to grow every tree that is pleasant to the sight and good for food, the tree of life also in the midst of the garden, and the tree of knowledge of the good and the evil.'
[9] Gen. 2.15
[10] Gen. 2.16: ' It is not good that the man should be alone; I will make a helper fit for him.'
[11] Isaiah 11.6.

hand over the hole of the asp, and the weaned child shall put his hand on the adder's den. They shall not hurt or destroy in all my holy mountain.'[12]

But before a recolonization of the original *ekos* be possible, the human and the non-human are cast into a world of hardship. As Dwight Eddins points out, the animal realm and its struggle for survival are, for Ted Hughes, exponents of the Schopenhauerian will[13], the vitalistic animus central to all things living. The animal poems from *Lupercal* and *Wodwo* belong to a web of pre-Christian mythology that embraces nature and violence. Hughes is admires the non-human that fights claw and tooth for its survival, oblivious of the rationalizations of the modern mind. *Hawk Roosting* (*Lupercal*) proposes the point of view of the eponymous bird, a perfect specimen of Creation flawlessly designed to kill. There is 'no falsifying dream/Between my hooked head and hooked feet', for the sharp anatomy of beak and talons is the hawk's only possible destiny, redemptive of man's many choices that may prove 'falsifying' instead of liberating. The legitimacy of the predator's 'license to kill' is based on purity of instinct: 'I kill where I please because all is mine./There is no sophistry in my body:/ My manners are the tearing off of heads (…)'[14]. In *Pike*[15], the 'submarine of delicacy and horror' is another example of perfect Creation, unchanged, unabated from its purposes since its emergence into existence: 'Killers from the egg; the malevolent aged grin', 'The jaws' hooked clamp and fangs/Not to be changed at this date;/ A life subdued to its instrument'. In *Thistles* (*Wodwo*), the harshness of the Nordic land, nourished by 'the underground stain of a decayed Viking'[16] is transposed into the resilient stalks that renew cyclically, with the stubbornness of warriors: 'Mown down, it is a feud. Their sons appear, /Stiff with weapons, fighting back over the same ground'. The vegetal counterparts of the fanged hawk and pike, the thistles embody nature's overpowering will, a nature that will even survive man.

For Hughes, the embodiment of this healthy prehistoric vitality is the non-human in the guise of the animal, while for Thomas this vitality dwells in the landscape. A bestiary (otter, thrush, wolf, skylark, fox, hawk) of predators populates Hughes' poetry in praise of the diversity of the natural, but this gives way to the anarchic principle embodied in Crow, the ultimate scavenger of the cityscape. Hughes is careful to choose this particular bird as a symbol of inadequacy and randomness – despite the darkness of its plumage, crow is a debased variant of the raven, without majesty, superficial. His propensity for shiny, glittery things is well-known. The pessimism, nihilism and controversy of *Crow* (1970) explore the mysterious entities that escape both human and divine control. Hughes describes the human condition at its most vulnerable, subject to randomness, very dissimilar to a Christian, New Testament God of love and forgiveness. Crow's is a world that has not been created from chaos into order by an all-knowing, almighty divinity, but one projected from chaos onto chaos, misbegotten, thwarted, an accident of creation.

Crow engages with Christian doctrine as a means of critiquing and deconstructing the seminal grand narrative of Western thought. According to Ryan Hibbet[17], Hughes inverts the phallocentric orientation of Christianity, by restoring the feminine and the demonic to consciousness, while Paul Bentley[18] explains the abundance of dismembered body parts of *Crow* by way of the Bahktinian theory of the carnivalesque. Crow – or the fallen modern Man, for that matter – is reduced to the state of a child before the mirror stage, when he

[12] Isaiah, 11.8-9
[13] Dwight Eddins, 'Ted Hughes and Schopenhauer: The Poetry of the Will', *Twentieth Century Literature*,(1999), 45: 1, p. 94
[14] Ted Hughes, *New Selected Poems 1957-1994*, (London: Faber and Faber, 1995), p.31
[15] Idem, p. 41
[16] Idem, p. 55
[17] Ryan Hibbet, 'Ted Hughes's *Crow*: An Alternative Theological Paradigm', *Literature & Theology*, 17:1 (2003), p. 18
[18] Paul Bentley, 'Depression and Ted Hughes's *Crow*, or Through the Looking Glass and What Crow Found There' *Twentieth Century Literature*, 43:1 (1997), pp 29-30

becomes aware of a coherent self, distinct from others. By rewriting Genesis, Hughes finds a way of accommodating Nature in midst of theology, which he perceives as rejected by the masculinist Christian tradition:

The subtly apotheosized misogyny of Reformed Christianity is proportionate to the fanatic rejection of Nature, and the result has been to exile man from Mother Nature - from both inner and outer nature. The story of the mind exiled from Nature is the story of Western Man.....Since Christianity hardened into Protestantism, we can follow nature's underground heretical life, leagued with everything occult, spiritualistic, devilish, over-emotional, bestial, mystical, feminine, crazy, revolutionary, and poetic. (The Spectator, pp. 81-83)[19]

Crow, then, embodies Christianity's other, a rejection of the theory of divine design and order. Faced with Crow's blunders, God is a father overcome with pity and helplessness in educating his inadequate progeny. Hughes, thus, proposes a 'Resistance Type A'[20] reading of the Bible, attempting to embed the 'others' of Christianity in its very fabric.

Lineage opens with 'In the beginning was Scream'. The ultimate expression of trauma is preferred to the Biblical 'Word' of Revelation. In Genesis, the speech of Divinity is performative, for the commands of God ('Let there be light') coincide with their enactment. By degrading the creative power of logos to the inarticulate primitivism of scream, Hughes offers his view of man and his likeness to God. There follow fourteen lines introduced by 'who', paralleling the lineage of Adam who follows in the book of Genesis. The subsequent births are violent, mortal ones, metaphors of the birth of man after the fall, of Eve begetting in pain: the scream begets Blood, Eye, Fear, then Wing, Bone, Granite, then Violet, Guitar and Sweat proceeding finally to Adam, Mary and God. He, in his turn, begets Nothing, the originator of 'Never/ Never Never Never' who, in due course, is parent to Crow. The by-product of this lineage and heir to Man and God, Crow reinstates the cyclicality of death and the doom of the human condition, reiterating the scream for Blood from the first two lines of the poem. However, the ambivalence of blood as both symbol of life and token of a violent severance of life endow the poem with a circular quality, of civilization held prisoner between a violent inception and a similarly tortured agony. The progeny of this orgy of pain demands that it be fed with 'Blood/Grubs, crusts/ Anything' – a pathetic underling 'Trembling featherless elbows in the nest's filth'. Like the rest of Creation, Hughes seems to say, Crow hasn't asked to be born – he is an accident, just as the rest of mankind, surviving on the discarded scraps of modernity.

The gospel according to John, the most poetic and beautifully written of the gospels, opens with the same formulae as Genesis – 'In the beginning' – but the act of creation *per se*, the use of the verb-establishing agency in 'God *created* the heavens and the earth' is replaced by sheer presence: 'In the beginning *was* the Word'. In the Bible, thus, the Word inhabits, dwells, occupies space, being one with divinity, being divinity itself. The gospel goes on: 'He was in the beginning with God; all things were made through him, and without him was not anything made that was made. In him was life, and the life was then light of men. The light shines in the darkness, and the darkness has not overcome it.[21]' The antithetical pair light/darkness is consistently used oxymoronically by Hughes in *Crow's Fall*, a parodic parallel to Lucifer's fall. White in the beginning, Crow becomes jealous of the sun's brightness, attracted by brightness (as by all things that glitter) upsettingly similar to his own,

[19] Quoted by V. Madhukumar, in 'Ted Hughes's Poetry - The Problem of the Evil of Self-Consciousness', *Language in India*, 11: 3 (2011), p 392

[20] In the Introduction to *Greening Paul. Rereading the Apostle in a Time of Ecological Crisis* (Waco, Texas: Baylor University Press, 2010), the authors embark on a survey of ecotheological thought. Attitudes towards green readings of the Bible are classified as follows: theories of 'Recovery' or 'Retrieval' (the Bible has been misinterpreted/mistranslated, it is not originally anthropocentric or mysogynistic) versus theories of 'Resistance'(of types A - some biblical texts are, indeed, counter-ecological and must be exposed and resisted, and B – the Bible is rightfully andro- and anthropo-centric, ecology is rejected). p 31

[21] The Gospel According to John, 1.1-5

and attacks it, to the effect of crow's charring, justifying his idiotic behaviour by claiming that 'Up there, (…)/ Where white is black and black is white, I won'.

Crow's awkward stupidity exposes the absurd futility of order-bestowing myth. The *Crow and the Birds*, for instance, enumerates in deceivingly lyrical tone the diversity of ornithological creation taking possession of a man-made cityscape. The eagle soars through a dawn 'distilling of emerald', while the curlew 'trawled in seadusk through the chime of glasses' – the metaphors pertain to analogies in the sphere of trivial human activity, the distilling of wine, the dark green glasses of the bottles in which the alcohol will be stored, its implied consumption between dawn and dusk, the vapid clinking of glasses touching. The birds criss-cross in flight the residual noises of urban modernity, trying to extricate themselves: 'And the bluetit zipped clear of lace panties/ And the woodpecker drummed clear of the rotovator and the rose-farm/ And the peewit tumbled clear of the laundromat'. Crow, unaware as always of the deeper significance of things, and emphasizing the very lack of any significance, abstracts itself from the fate of his fellow birds, ransacking the rubbish of the city: 'Crow spraddled head-down in the beach-garbage,/ guzzling a dropped ice-cream.'

Nature and religion are akin, in the sense that, confined by language, they are both inadequate at encompassing divinity – thus, they both make use of metaphors to express the inexpressible:

A poet must be able to claim... freedom to follow the vision of poetry, the imaginative vision of poetry. . . . And, in any case, poetry is religion, religion is poetry. The message of the New Testament is poetry. Christ was a poet, the New Testament is a metaphor, the Resurrection is a metaphor; and I feel perfectly within my rights in approaching my whole vocation as priest and as preacher as one who is to present poetry; and when I preach poetry I am preaching Christianity, and when one discusses Christianity one is discussing poetry in its imaginative aspects. The core of both are imagination as far as I'm concerned.. . My work as poet has to deal with the presentation of imaginative truth.[22]

Opposed to Hughes' theology of resistance, Thomas' functions along irretrievably Christian patterns. Despite occasional oscillations between faith and doubt, Thomas is essentially a rehabilitator of theology, sharing with Hughes an abhorrence of modernity and the machine. In his early poetry, informed primarily by the beauty of the Welsh hills where God teases his poet-priest in a game of hide-and-seek, of alternating presence and absence, Thomas offers a rather anthropocentric view on Creation. Nature is praised as the ultimate proof of divine craftsmanship, but the voice of the poet-priest is superior, self-conscious, masculinist. The peasants and their wives are barred from the minister's transcendent insights. The priest-poet deplores the lack of imagination of the human dwellers of God's creation, the backwardness of Prytherch, who fails to raise his eyes from the land and search for the higher order of things. As if plucked directly from an Old Testament primitivism, Iago Prytherch resembles an Adam or a Cain without self-consciousness (*A Peasant* : 'There is something frightening in the vacancy of his mind'[23]), the essential man of dust, spending his life grappling with the land that gave life to him and will receive his body after death. It is a life of hardship in a landscape that repays toil with the thorns and thistles of God's banishment from Paradise: 'This is the land where men labour/In silence, and the rusted harrow/Breaks its teeth on the grey stones.'(*The Minister*[24]). *Forest Dwellers*[25] speaks of 'Men who have hardly uncurled/from their posture in the/ womb. Naked. Heads bowed, not/ in prayer, but in contemplation/of the earth they came from,/that suckled them on the brown/milk that builds

[22] Cf. William V. Davis, 'R. S. Thomas: Poet-Priest of the Apocalyptic Mode', *South Central Review*, 4:4 (1987), p. 92
[23] R. S. Thomas, *Selected Poems, The Stones of the Fields (1946)*, p. 1.
[24] Idem, *The Minister* (*1953*), p.7
[25] Idem, *Between Here and Now (1981)*, p. 145

bone not brain.' This primitivism is not redemptive, neither is the opposite world, governed by the almighty machine. The priest-poet alone seems to be able to communicate with the Maker. Thomas' treatment of the feminine is also significant. When he does relinquish the masculine, intellectualized existential concerns and probe the otherness of femininity, it is often a portrait that pales when compared to that of the man. In *Anniversary*[26], the communion between man and wife is ambiguous. They open 'the door /To friend and stranger', but who opens 'the womb/Softly to let enter/The one child/With its huge hunger.'? Is it God, is it the husband? It is both husband and wife? The woman is seen only in the posture of vessel/passive recipient, just like nature, to be filled with the life-giving agency of creative masculinity. The womb, the female body[27], is not 'useful' unless given purpose by the agency of God, the husband or the poet priest. There are no women who think, ask questions, (nor are men, for that matter, except Thomas who does all the thinking and asks all the questions on behalf of the congregation) or simply exist except as a counterpart or 'helper' for man. In *The Woman*[28], God justifies the creation of Eve in terms of 'the generations that would navigate/by those great stars'. Her lot is domesticity: 'Hers is the clean apron, good for fire, /Or lamp to embroider as we talk slowly/in the long kitchen, While the white dough/Turns to pastry in the great oven'[29](*Farm Wife*). We do hear Walter Llywarch's perception of the spouse (*Walter Llywarch*[30]: 'I took instead, as others had done/ Before, a wife from the black pews'), God's or the priest's, but never the woman's.

The moors are essentially edenic, paralleling God's incomprehensibility to the human mind, but their inhabitants are not. God himself, in the later poetry of R.S.Thomas, is imagined as a crafty technocrat, operating the destiny of humanity behind an elaborate switchboard ('God smiled. The controls/ were working: the small /eaten by the large, the large/ by the larger' – *B.C*, p.208)/;'The mythology of a species:/ Jesus Christ? Muhamad ? But only/the wind is real. We have tried /personalizing it as divine breath, / but the answer of the universe /is 'OM! OM!'[31]. Hughes prefers the theological alternative of nature as instinctual goddess, fertile and perseverant, the vital energy that will ultimately prevail, surviving even the destructiveness of man, a force of post-natural propensity in its democratic embracing of creation and destruction, life and death. Thomas's Christian model, while praising creation, subjects it to Almighty Divinity – one cannot be too sure whether nature is praiseworthy in itself, or just because it is the expression of God's majesty. The moor becomes a Church, the farmers toil for a living in the field as temporary tenants of God's estate, the land is a canvas on which the Maker's brush continuously paints an already completed scene. Thomas allows nature to inhabit the poems, but the lyrical voice that utters the praise is that of the priest-poet: he blesses the moors, with their sinful and righteous alike, but he rationalizes/intellectualizes the non-human.

500 years after Luther, theology in Western civilization undergoes a postmodern reformation by meeting ecological concerns half-way and embracing the ethics of eco-thought. Ecotheology and ecocritique propose revisionist readings of modern civilization that oscillate between the rejection of anthropocentricity and the inevitable return to an all too human perspective. Ted Hughes and R.S. Thomas, while voicing anti-modern stances and bemoaning the usurpation of spirituality by technology, are also 'makers of poetry', thus inherently occupying, God-like, a superior plane in their relationship with nature. The crux for

[26] Idem, *Tares (1961)* p.43
[27]Tony Brown's essay, 'Eve's Ruse: Identity and Gender in the Poetry of R.S. Thomas', explores the instances in Thomas' poetry where the woman is seen as a creature of flesh, a seductress who distracts the male from its intellectual pursuits. (published in *English: The Journal of the English Association*, 49:195 (2000), pp 229–250)
[28] Idem, *Frequencies (1978)*, p. 121
[29] Idem, *Poetry for Supper (1958)*, p.40
[30] Idem, *Tares*, p. 42
[31] Idem, *Preference*, p. 244

both is to be able to forge viable alternative spiritual models without succumbing to the rationalizing arrogance of Fallen Man. By denouncing, in *Crow*, the debased Creation of industrialized modernity, Hughes expresses a primordial yearning, almost a death-wish, for the return to paradisiacal Nature. The raw, instinctual predators of the volumes preceding *Crow* (*The Hawk in the Rain*, *Lupercal*, *Recklings*, *Wodwo*) are no longer a spiritual refuge for the seeker of authenticity. In *Crow*, the most pessimistic of Hughes's volumes of poetry, nature is contaminated beyond repair: it has become post-nature, a wasteland witnessing the predictable agony of fallen man and fallen nature. For R.S. Thomas, though, nature preserves its redemptive quality despite its quintessential inscrutability: like God himself, nature is enigmatic and compelling for reasons that exceed man's capacity of understanding, a thing the poet-priest occasionally struggles to accept. The Christian pattern embraced by Thomas interprets Creation as the irrefutable proof of divine almightiness, but not without frustration at its capricious elusiveness of a God that sometimes seems to inhabit the fields, like a Church[32], while at others the moors bear witness to an overwhelming absence[33]. Despite its rhizomic branching, ecocritique seems to be developing along counter-postmodern lines, endorsing a return to a unitary worldview that, surpassing solipsism and fragmentariness, acknowledges and respects otherness. The 'interconnectedness' principle of ecocriticism can be identified in current critical trends, following a postmodernity that allows feminism, postcolonialism, New Historicism, Cultural Studies not only to co-exist democratically, but also engage with one another in interdisciplinary fashion.

Bibliography:

Bentley, Paul, 'Depression and Ted Hughes's *Crow*, or Through the Looking Glass and What Crow Found There' *Twentieth Century Literature*, 43:1 (1997), pp 27-40

Brown, Tony, Eve's Ruse: Identity and Gender in the Poetry of R.S. Thomas', *English: The Journal of the English Association*, 49:195 (2000), pp 229–250

Davis, William V., 'R. S. Thomas: Poet-Priest of the Apocalyptic Mode', *South Central Review*, 4:4 (1987), pp. 92-106

Eddins, Dwight, 'Ted Hughes and Schopenhauer: The Poetry of the Will', *Twentieth Century Literature*, 45: 1 (1999), p. 94

Hahn, Claire, '*Crow* and the Biblical Creation Narratives', Critical Quarterly, 19:1 (1977), pp 43-52

Hibbet, Ryan, 'Ted Hughes's *Crow*: An Alternative Theological Paradigm', *Literature & Theology*, 17:1 (2003), p. 18

Horrel, David G., Hunt, Cheryl and Southgate, Christopher, *Greening Paul. Rereading the Apostle in a Time of Ecological Crisis* (Waco, Texas: Baylor University Press, 2010)

Hughes, Ted, *New Selected Poems 1957-1994* (London: Faber and Faber, 1995)

Madhukumar, V., 'Ted Hughes's Poetry - The Problem of the Evil of Self-Consciousness', *Language in India*, 11: 3 (2011), p 391-400

[32] *The Moor:* 'It was like a church to me./ I entered it on soft foot, /Breath held like a cap in the hand. It was quiet./ God made himself felt,/ Not listened to, in clean colours/ That brought a moistening of the eye,/ In movement of the wind over grass.', *Pietà,* p.61

[33] J. D. Vicary, 'Via negativa: Absence and Presence in the Recent Poetry of R. S. Thomas'

Perry, Sam, ‘’Hoping for the Reciprocal Touch’: Intimations of the *Manus Dei* in the Poetry of R.S. Thomas’, *Literature & Theology*, 21:2 (2007), pp 178-97

Santmire, H. Paul, ‘Ecology, Justice, Liturgy: A Theological Autobiography’, *Dialog: A Journal of Theology* 48:3 (2009), pp 267-78

Scigaj, Leonard M., ‘The Ophiolatry of Ted Hughes’, *Twentieth Century Literature,* (1985), 31:4 pp 380-98

The Holy Bible (Oxford: Oxford University Press, 1971)

Thomas, R. S., *Selected Poems* (London: Penguin Books, 2004)

Vicary, J. D., ‘*Via Negativa*: Absence and Presence in the Recent Poetry of R. S. Thomas’, *Critical Quarterly,* 27:3 (1985), pp 41-51

Westover, Daniel, ‘A God of Grass and Pen: R.S. Thomas and the Romantic Imagination’, *North American Journal of Welsh Studies*, 3:2 (2003), pp 19-38

White, Lynn Jr., ‘The Historical Roots of Our Ecologic Crisis’, *Science: New Series,* 155:3767 (1967), pp. 1203-1207

THE FEMINIZED SACRED VS THE POETIC IMAGINARY

Cristina Sava, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The Symbole of the Absolute, seen through the ambivalence of the feminized Sacred, theoretized and poetized brings us in the proximity of anthropological strucutres of the imaginary. The existencial archetipology of the primordial unity , between the human being and the Being, argues the dual isomorphism as an archetip and Symbol in the mythic Systems. The mystery of the feminized Sacred represents a presence of the undefinable and unquantifiable totality through an inner-self balancing of the self reflexing. The inexpresssible limit in the poetic language uses reporting to the transcendence/ light, to the mystery space in the poetry of the silence, where the silence becomes an absolute mystery to everyone, communicable through the fervor of elementary living.

Keywords and phrases: the feminized sacred, the dual isomorphism, the poetry of the silence.

Sacrul îşi dezvăluie chipul parţial, văzut, auzit, în general trăit, respins sau acceptat, dar nicidecum echivalat prin cuvinte care ar putea uza de o anumită ostentaţie în încercarea de a dialoga cu *Absolutul*. Poetul modern îşi propune, ca obiect ultim al discursului, tocmai dezvăluirea esenţei sacrului pentru care imaginează diferite ipostaze echivalente, metaforice. De aici şi *femininul sacru*, având ca temei textul biblic (Galateni 3). Chipul *veşnicului,* prin care poetul distinge sensibilul naturii firave a *destinului uman, chipul femeii iubite,* creatoare de valori, relativizează obsesia spiritului, sentimentul de încredere şi plenitudine, o revelaţie a tainelor Marii Creaţii.

Dat fiind faptul că dintotdeauna sfinţenia şi creaţia s-au exclus, poetul rămâne, mereu, el însuşi şi îşi construieşte propriul semnificat saturat de *originar,* de *arhaic.* Sacrul, în opinia artizanului de cuvinte, reprezintă variabile şi nu constante ale tuturor religiilor, iar emoţia religioasă se reduce la «ira deorum» uneori, alteori se regăseşte într-o formă tulburătoare, o sensibilă înrudire cu mistuitoarea «orgé», generată de iubirea a cărei forţă este manifestată printr-o «mânie stinsă». (Otto 1996: 29) Pe de altă parte, ipostaza de *sacru feminizat* reduce la tăcere limbajul comun, degradat, devitalizat, sursă de alienare şi reinventează un limbaj poetic. Are loc regresiunea spre o tăcere decadentă. *Tăcerea* şi *Cuvântul* ajung la o coabitare simultan antagonică şi intercondiţionată. Pentru că nu se dezvăluie decât fragmentar în zonele verbului, tăcerea continuă să fie asaltată de cuvânt, iar cuvântul se încăpăţânează să pătrundă zonele tăcerii. Tăcerea se manifestă impasibil, provocând în felul acesta cuvântul care încearcă să şi-o închipuie sub diferite forme, strâns legate de fiinţa umană. Asistăm pe parcursul discursului liric la un dublu joc: unul, de *feminizare* a sacrului care provoacă verbul şi celălalt, de *chip tăcut* al cuvântului, stârnit de imaginile feminizate ale veşniciei.

În alchimia *sacrului*, aşa cum apare în creaţia lui Tudor Arghezi, *Dumnezeu - femeia-idee,* din *Psalmul de taină* sau psalmul dragostei, demonstrează încărcătura sentimentului religios, preocuparea poetului pentru relaţia sufletului cu Dumnezeu prin prisma femininului ca latură existenţială. Tensiunea dintre cuvânt şi tăcere reclamă o combustie uimitoare şi, atunci, poetul religios preferă prezenţa unui *sacru feminizat* de care se poate apropia mult mai real în fidelitatea rostuirii cuvântului. Cele două ipostaze ale femeii, metafore opuse ca

modalitate de transfigurare, au acelaşi impact intens asupra „poetului-visare", o dată, ca disponibilitate imaginativă şi proiectivă asupra „poetului-trunchi" şi, mai apoi, ca un consemn al încrâncenării şi vulnerabilităţii asupra „poetului-pădure". Femeia din psalm are legătură cu dezlănţuirea pasională, mistică a cântecului, a poeziei: „Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa/ cu braţe strânse de grumaji/ Şi m-ai pornit ca să mi-o caut/ la tine-n palme ţi-n obraji." Imaginea *Femeii*, o imagine himerică a viziunii şi rostului sacralităţii, aceea de lumină (Ioan1), este subsumată iniţiatului extatic, orfic şi creează în termeni solemn-ironici o imagine absolută („Eu sunt lumina lumii": „Unde ţi-s mâinile să-ntoarcă/ în aer căile luminii?/ Unde sunt degetele tale/ să-mi caute-n cunună spinii?"). Chipul *femeii-idee* apare „epurat printr-o decantare platonică de tot ce e prea pământean" (Balotă 1979: 138); inspirat, ca de fiecare dată, de starea omului din lăuntru, poetul creează o formă de epifanie, *Apparuisti Deitas*, o imagine a unui „sacru" fals prin care psalmistul erotic răstoarnă elogiul în blasfemie. Un contrast izbitor de „mireasmă şi secure, penetraţie subtil-senzuală, cvasi-mistică, şi pătrundere organică, nu mai puţin senzuală" (Balotă 1979: 139), ne determină să înţelegem că pentru Arghezi metaforele feminităţii sugerează un eros cosmogonic; inversiunea acelui „aducere-aminte" subliniază amăgirea, pentru ca, mai apoi, să producă emergenţa metaforei, uimitor de agreste, a unei femei senzuale, devenită „secure: înfiptă-n trunchiul" poetului; se instalează inevitabil moartea iubirii spirituale: „Tu ce scrutezi, scoţându-ţi sânii/ pe jumătate din veşminte/ Ca să-i sărute focul gurii,/ cuprinşi de mâini cu luare-aminte/ (...)/ Şi-ascultă-n sânul tău suspinul/ iubirii, cucerit murind". Muza Supremă - Iubita este, de fapt, cea care l-a îndreptat definitiv pe calea creaţiei, a poeziei: „Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa/ cu braţe strânse de grumaji",: „Şi m-ai pornit ca să mi-o caut/ la tine-n palme şi-n obraji". *Femininul sacru* în ipostaza fiinţei iubite are un destin tragic, mimând idealul, ca în final, cum e de aşteptat, jertfa supremă să fie tot crucificarea pe altarul iubirii, o litanie lauretană, precum *Rosa mystica*: „Pur trandafir, bătut în cuie/ de diamant, pe crucea mea" ori *Stella matutina,* din aceeaşi litanie: „Şi care-n fiece mişcare/ pierzi cu-o petală câte-o stea." Referindu-se la tonalitatea diferită, elegiacă a poemelor ce consacră avatarurile iubirii moarte înainte de a se naşte, Nicolae Balotă consideră că psalmul acesta trebuie pus în conjuncţie cu atitudinea de invocaţie a iubitei.

În *Psalmul de taină,* considerat drept o poezie „monumentală şi grea a zborului sufletesc către lumină" (Călinescu 1985: 808), paradisul promis şi pierdut, revelarea tainei se transformă din certitudine în amăgire, în nălucire, în himeră; magia *Prezenţei* sacrului feminizat, reprezentând sursa cântecului, însăşi lumina şi frumuseţea tainică a naturii par a fi fost lăsate „ca să mă mintă". Drama argheziană străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării încrâncenate şi deznădăjduite, a lui Dumnezeu, pentru existenţa Căruia se solicită dovezi palpabile: „Unde sunt degetele tale/ să-mi caute-n cunună spinii?/ Şi şoldul tău culcat în iarbă,/ pe care plantele-l cuprind/ ţi-ascultă-n sânul tău suspinul". Această chinuitoare frământare ar putea semnifica esenţa atitudinii psalmistului, definind, succint şi sintetizat, principalele manifestări ale dilemei argheziene, în încercarea lui, de a fi auzit de divinitate. Se poate spune că sub semnul unei cunoaşteri, încă, ambigue, ideea revelaţiei *sacrului feminin* primeşte conotaţii variate în spaţiul efemerităţii umanului, conducând la identificarea polilor metaforici ai rupturii violente, din erotica argheziană, bărbat-femeie, respectiv om-dumnezeu. Dualitatea trăirii lirice, *credinţă* şi *tăgadă*, reprezintă o răsturnare de situaţie şi de atitudine specific argheziană, ilustrând ambivalenţa *golului şi a plinului*, a *sacrului şi a profanului*, prezenţe tutelare.

Pentru Lucian Blaga, *femininul sacru* devine poezia iubirii, configurată în expresii lirice, comparabile uneori celor din poemul Faust. Misterul feminin înseamnă prezenţă a *totalităţii* indefinibile şi necuantificabile printr-o echilibrare lăuntrică a *reflexiunii de sine*. Omul, scufundat în matricea originară a unirii firii eternului cu cea a vremelnicului, află iubirea ca modalitate de cunoaştere care „se asociază cu emoţia religioasă". (Streinu 1966:

241) Sentimentul erotic se reduce la contemplarea puterii germinative a naturii, la suprema încântare a supranaturalului în contopirea cu pulsaţiile firii („De prea mult aur crapă boabele de grâu/ (...)/ De prea mult aur crapă boabele de grâu./ Ici-colo stropi de mac"). Fiinţa umană se dizolvă treptat în universul perceptibil, integrându-se ritmurilor eterne ale firii („fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi/ şi fără-ndemnuri, numai trup/ şi numai lut"). Femeia, fiinţă telurică, adună *în ochi*, în chip misterios, cuvintele Creatorului (Psalmul 119), lumina cerească într-un cântec contemplativ, sugerând suflul fiinţei care răspunde actului creator în raport cu metafora luminii. *Cântecul* echivalează, în imaginaţia poetului, cu o prelungire a genezei, cu un limbaj cosmogonic, supunându-se cântecului dominator care face sa transgreseze limitele propriului eu („Ea cântă/ şi eu ascult"). Speranţa renaşterii *sufletului* prin *cântul iubirii* nu poate fi posibilă decât într-un spaţiu ancestral, unde are loc regresiunea spre condiţia materiei, treapta necesară către o nouă fiinţare. Blaga nu iubeşte pentru iubire, ci pentru a o depăşi, contemplând revelaţia sacrului. Poetul consideră că „erosul este singurul Dumnezeu cu infinit de multe ipostaze" (Blaga 1990: 93), determinând o succesiune de re-prezentări unificatoare, în care senzorialul, concretul se întrepătrund cu spiritualul, cu abstractul. În concepţia sa filosofică, „iubirea este al doilea surâs al tragediei noastre. Sau poate, totuşi, întâiul" (Ibidem: 189).

Poemul *În lan* este substitutul simbolic al naturii însăşi, o schematizare a erosului. Paralela metaforică, *natură – femeie*, permite identificarea prezenţei arhetipului, a principiului existenţial, fervoarea elementarităţii („cu gene lungi ca spicele de orz/ Ea strânge cu privirea snopii de senin ai cerului/ şi cântă). *Tăcerea* prin *ascultare*, o condiţie a renaşterii divine, în înfăţişarea ei de „leagăn chtonian" (Ion Pop, 1981), devine singura cale prin care se poate ajunge la identificarea cu natura însăşi. Teologul Henry Scougal sublinia că Slava ca şi Iubirea lui Dumnezeu constituie un mister deschis în faţa căruia doar aşteptarea şi ascultarea pot identifica chipul ascuns al veşnicului absolut, că „valoarea şi excelenţa unui suflet se măsoară prin obiectul iubirii sale." (Scougal 2010: 62) Iubirea este *Cuvântul* care vorbeşte *sinelui* prin *tăcere,* în mod limitativ, protejând misterul, şi acesta, *dincolo* de mesajul unui *prea plin* al făpturii, acel „prea mult", poate părea identic în gândirea poetului cu *celălalt*, „de prea mult suflet", conducând la scenariul imaginar, rezultat din starea unor dorinţe refulate („numai trup/ şi numai lut"), descifrabile printr-o grilă a interpretărilor psihocritice („Eu zac .../ fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi/ şi fără-ndemnuri"). Cunoaşterea *sacrului feminin* se metamorfozează, devenind o *cunoaştere mută* a existenţei prin reducerea limbajului la un statut secund. Această atitudine este cu atât mai incitantă cu cât scapă înţelesurilor clare, proiectând emoţia în spaţiul fascinant al necunoscutului, adâncind şi mai mult *tăcerea.* Pentru Blaga, absolutul este mister *deschis minus cunoaştere*, iar taina *sacrului feminizat* construieşte spaţiul imaginilor duale, luciferice – paradisiace prin conceptele unei gândiri filozofice clare, bine definite: cu cât se înaintează în cunoaştere, cu atât *sinele* se adânceşte în mister, altfel spus *mister, revelaţie, din nou mister*.

În creaţia lui Adrian Maniu, poezia *sacrului feminizat* devine actul unei iubiri grave, act pe jumătate intelectiv, pe jumătate emoţional, alăturându-se enigmaticului cosmic, imposibil de apropiat prin intermediul cuvintelor. În poemul *Întâiele stele*, poetul transferă, în elementaritatea liniilor picturale, graţia, ingenuitatea, luminiscenţa, depăşind „limitele înguste ale programului parnasian" (Tomuș 1968: 194) Expresionismul lui Adrian Maniu înseamnă timpul primordial în perimetrul unei dimensiuni emoţionale, astfel încât, identificarea iubitei cu divinul se realizează într-o dinamică vitalistă. Confuzia iubitei cu natura aparentă, cu vegetalul nu este altceva decât o formă a înstrăinării de divin, dar nu a pierderii iubirii/ iubitei, ci, dimpotrivă, există o anumită ambiguitate între invocarea *femininului sacru* cu lauda iubirii. Cufundarea în mit, în mediul rural primitiv, în lumea misterelor ancestrale reprezintă o revalorificare a relaţiei cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, în timp ce, transferarea impulsurilor nostalgice asupra existenţei bucolice face ca tensiunile interioare să fie

reprimate. Întreaga poezie pendulează între mai multe instanţe personale: eu/ea (*Eu zac/ Ea cântă. Ea cântă/ eu ascult*) sau între mai multe categorii ale fiinţării: trup/suflet (eu/trup, ea suflet). Momentul descoperirii iubirii, a valorii ei existenţiale şi a semnificaţiei metafizice creează imagini în care senzualitatea este amestecată cu idolatria. Imaginea *copilei* presupune întoarcerea la vârsta inocenţei („obrazul copilei"), simbolizată şi de sintagma „întâielor stele"; o inocenţă stilizată, un hieratism atitudinal; surprinderea vârstei în asociere cu sentimentul nevinovăţiei, al neputinţei („Lacrimi s-au arătat"), marchează imperfecţiunea umanului în faţa zădărniciei clipei. Imaginea sincron a *lacrimei* de la începutul şi sfârşitul poemului, articulează un ciclu perpetuu al vieţii, o *coborâre* pentru a desăvârşi *urcarea* către Neînţelesul *misterium* al existenţei. Se identifică, astfel, o tristeţe care nu este metafizică precum la Blaga, ci morală, dezvoltând o stare enigmatică, atitudine ce înstrăinează, oarecum, umanul de divin.

Focul divin, element purificator, este exprimat prin metafora *buzelor calde*, sugerând puterea pasiunii erotice surprinsă în „clipa iubirii ce marchează o existenţă." (Bachelard 2000: 84-85); „buzele calde" ale iubitei fac parte din simbolistica mitică a focului, care deţine un loc esenţial în „imagistica iubirii ca fenomen vital cosmic sau personal." (Doinaş 1980: 61) Salvarea sufletului prin „funcţiile eului incorporat (...), concentrează în sine semnele totalităţii cosmice" (Pop 1981: 86) şi reprezintă o ipostază a corporalizării divinului, cu energie şi vitalitate supranaturală. Cerul feminizat, roşul aprins, ivit din intensitatea unor trăiri interioare, trimite la un afectiv extatic. Spaima extatică a sacrului, un *tremendum fascinans* se revarsă peste pământ ca într-o oglindă şi devine *umbră* a unui *cer* contorsionat. Dacă în poezia lui Blaga, umbra deţine toate calităţile tensiunii metafizice, fiind învestită cu însemnele ironiei tragice („fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi/ şi fără-ndemnuri, numai trup/ şi numai lut"), la Adrian Maniu, *umbra şi lumina* au aceeaşi origine şi converg împreună, protejând umanul; umbrei îi corespunde imaginea *vălului* vechitestamentar, un *myster*, urmat de un *tremendum fascinans*. Umbra ca şi vălul, ambele ascund în ele formele reale ale existenţei şi le scufundă în *tăcere*. Experienţa dureroasă a *zidului*, pe care umbra îl ridică între fiinţa umană şi *absolut*, îşi află expresia în *poetica tăcerii*, capabilă să emită metafore revelatorii despre *Cuvânt* prin cuvânt: «Poezia se naşte din cuvânt dar şi datorită unei anume rezerve faţă de cuvânt». Poetul creator se vede pus în în rivalitate cu demiurgul, devine un personaj asaltat de interogaţiile de tot soiul, invadând *sinele*, blocat de „umbrele" care îi interzic să descifreze taina neînțelesului pentru a depăși dilema între cuvânt și tăcere.

Sacrul feminin aduce, în imaginarul poetic, *chipul durut* al trăirilor şi tainelor lăuntrului, cu tot ce ţine de refuzul rostirii în detrimentul unei interiorizări fecunde. *Poezia tăcerii* ia chipul înfăţişării universului, transferându-i atributele chipului fiinţei umane, în manifestările ei obiective, favorizând imagini în sine pur poetice. Accentul cade, aşadar, pe fiinţa umană, aflată în situaţia de a se îndoi de harul divin, fără de care, cuvântul omenesc, înălţat până la rangul de concurent al *Cuvântului*, nu ar putea parcurge transcendenţa, obligat să se retragă în tăcere. Cuvântul, considerat inexpugnabil, este înlocuit cu *tăcerea* ca element al numinosului. Tăcerea devine universul de minuni care se petrec în afara cuvintelor. Fiinţa contemplă universul *sinelui* sub diferitele aparenţe, fără să apeleze la cuvinte. Rolul tăcerii este de a incita, se poate spune, cuvântul omului, însă nu pentru a da curs dialogului aşteptat cu ardoare. Ceea ce urmează tăcerii, Cuvântul, se manifestă sub dublu aspect: ca principiu şi ca întruchipare; deformează sau ascunde sensul sentimentului în sine: *ceea ce nu se spune este mai adânc decât ceea ce s-a spus*.

Prin *feminizarea sacrului*, se stabileşte o conexiune de natură sacerdotală, unde fiorul veşniciei polarizează o bucurie iraţională, o trăire a desăvârşirii în mister, cu un mereu ritmic, aducând scenariul iubirii ingenue, contemplarea timpului, în contextul unui spaţiu fascinant, cu iradiante declanşări ale sublimului spiritual şi afectiv, o *suferință dureros de dulce*. Concepţia sofianică, potrivit căreia transcendentul coboară în imanent, atrage revenirea

omului la o lume a înţelesurilor primordiale, a armoniilor sinergice, printr-un limbaj al începuturilor simplității, contemporane cu Dumnezeu. Surâsul *tăcerii* contruieşte imaginarul poetic, în care muțenia sunetului reprezintă începutul unui destin, frământat de drama expresionistă a incertitudinii, cu fulguraţii ascensionale de tip arhaic, *marca* celebră a condiţiei omului creator. Chipurile definite ale *sacrului feminin*, înscrise în imaginarul *poeziei tăcerii,* nu pot decât a fi abordate contemplativ.

Bibliography

Arghezi, Tudor, *Printre psalmi*, Antologie, Ediție îngrijită de Roxana Sorescu, Editura Art, București, 2010.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.

Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Ediție îngrijită și stabilire text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu. Notă asupra ediției Dorli Blaga. Postfață Mircea Vasilescu. Editura Humanitas, București, 1990 (reeditată 2007).

Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Ediţie îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, prefaţă de George Gană, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Boldea, Iulian, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*, Editura Aula, Braşov, 2002.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985.

Cistelecan, Al., *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Gană, George, *Lucian Blaga. 0pere 1. Poezii antume*, Ediție critică și studiu introductiv, Editura Minerva, București, 1982.

Heideger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere și note Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995.

Otto, Rudolf, *Despre numinos*, în românește de Silvia Irimia și Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj, 1996.

Pop, Ion, *Lucian Blaga – universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
Maniu, Adrian, *Lângă pământ*, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1924.

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. I-II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Tomuș, Mircea, *Cincisprezece poeți*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

THE MANOLESCU MOMENT

Roxana-Oana Mîndru, PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Behind every concept and literary movement or change of direction, there are the people that theorized and nurtured them. The history of Romanian literature is ripe with such changes and movements and the people behind them went on in history, as the pillars of Romanian culture. From Nicolae Iorga to Eugen Lovinescu and from George Călinescu to Nicolae Manolescu, these are the people that had a radical influence over the field of literature, culture and literary history. The last in this line of imposing figure is Nicolae Manolescu, a name sure to create controversies and to polarize the opinions in the Romanian literary world. The purpose of this short study is to analyze the effects of Manolescu's theories and published work in the Romanian literary community and to identify the changes and influences of what has been defined as the „Manolescu moment", through his works. This study is proposing an overview of the most defining of Manolescu's activity and published works, both through the eyes of detractors and admirers, so, at the end, we could get a broader view of the meaning of the „Manolescu moment" in the Romanian literature.

Keywords: moment, postmodernism, influence, chronicle, literature.

Nicolae Manolescu este un nume cu darul de a stârni vii controverse în comunitatea literară românească şi chiar şi dincolo de graniţele acesteia. În pofida tuturor acestor controverse sau poate chiar datorită acestora, rolul său de critic, exeget şi istoric literar nu poate fi negat.

Născut în 1939, într-o familie de intelectuali, a purtat iniţial numele de Nicolae Apolzan. În anul 1953 însă, părinţii săi sunt arestaţi în timpul guvernării lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe motive politice, iar tânărul Nicolae va fi adoptat şi crescut de bunicul matern al acestuia, luând numele de Manolescu.

După studiile pre-universitare de la Sibiu, devine, în 1962, licenţiat al Facultăţii de Filologie a Universităţii din Bucureşti. De la aceeaşi Universitate, va obţine în 1974 titlul de Doctor, cu teza intitulată *Opera lui Titu Maiorescu.* Cercetarea începută în teza sa de doctorat va sta la baza a ceea ce va deveni mai târziu cartea sa, *Contradicţia lui Maiorescu.* Necesitatea scrierii unui atare volum este justificată, crede Manolescu, de faptul că studiile asupra operei şi biografiei lui Titu Maiorescu de până atunci, erau vinovate de o politizare excesivă. De aceea, spune el, e nevoie de un nou tip de analiză. Una deopotrivă critică, biografică şi chiar psihanalitică, un exerciţiu de hermeneutică necesar.

Din 1963 îşi începe cariera didactică, predând deopotrivă studenţilor români şi străini literatură română, îm cadrul Facultăţii de Filologie a Universităţii din Bucureşti. Obţine în 1990 titlul de profesor titular.

În paralel cu cariera sa didactică, Manolescu desfăşoară însă o prolifică şi prodigioasă activitate de critică literară, începând cu o cronică literară în *Gazeta Literară.* Vreme de zece ani, între 1962 şi 1972 este cronicar al revistei *Contemporanul.* Continuă apoi, pentru aproape treizeci de ani, din 1972 până în 1989, să fie vocea critică a *României Literare,* o bună parte a

acestor trei decade revista fiind sub conducerea lui Gheorghe Ivaşcu. După 1990 accede în funcţia de director şi de editorialist al *României Literare.* Din 1997 este membru corespondent al Academiei Române, iar din 2005 este preşedinte al Uniunii Scriitorilor din România. În 2006 a fost numit în funcţia de ambasador al României la UNESCO[1].

Pe plan publicistic, debutează în 1966 cu volumul *Lecturi infidele.* 1968 vede apariţia a două volume, pe deoparte *Metamorfozele poeziei*, un studiu deosebit de valoros, de sinteză a poeziei interbelice româneşti, iar pe de altă parte îi apare volumul *Poezia română modernă de la George Bacovia la Emil Botta. Antologie,* volum care va fi însă retras din librării la scurt timp de la apariţie şi distrus. Volumul în cauză va fi re-editat abia după 1990. În 1970 va fi publicată o reluare şi o completare a tezei sale de doctorat, sub titlul *Contradicţia lui Maiorescu.* Volumele publicate în 1986, monografia critică *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu* şi ceea ce va consacra monografiile atipice în stil manolescian *Sadoveanu sau utopia cărţii,* marchează un punct de cotitură în scrierile lui Manolescu, şi o concentrare a atenţiei sale aproape obsesive pentru romanul românesc şi evoluţia acestuia[2].

Aceste două volume publicate în 1986 vor fi, într-un fel, punctul de pornire pentru cele trei volume publicate între 1980 şi 1983, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc.* Andrei Terian, în volumul său apărut la Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, în 2013, sub titlul *Critica de export,* considera aceste eseuri ale lui Manolescu drept fiind unul dintre scrierile critice româneşti care pot fi distribuite cu succes în afară, deoarece cuprind o viziune globală asupra romanului românesc şi o încercare de încadrare a acestuia în cadrul unor tendinţe mai mari, europe sau chiar globale, mai degrabă decât o viziune pur regională sau chiar naţională. Aceste eseuri sunt, crede Terian, poate cele mai cuprinzatoare sinteze privind romanul românesc[3].

Manolescu consacră în aceste trei volume o nouă tipologie a romanelor româneşti, preluată în linii mari de la academicianul american Wayne C. Booth din *Retorica romanului a acestuia,* considerînd că există trei vârste în istoria romanului românesc. El preia tipologia coloanelor greceşti pentru a denumi aceste trei vârste, numind astfel vârsta dorică, vârsta ionică şi vârsta corintică. În prima vârstă, Manolescu introduce romanele clasice şi pe cele realiste sau omisciente, asociindu-le coloanei greceşti dorice, uimitoare prin simplitate şi durabilitate. Vârstei ionice, o vârstă care continuă să consacre frumuseţea în durabilitate şi consistenţă, dar care îşi adaugă şi o parte ornamentală prin capitelul în formă de papirus, îi corespunde romanul la persoana I. Romanele lui Camil Petrescu sunt definitorii dar nu singulare în această categorie.

În fine, vârsta corintică caracterizată de un bogat stil ornamental dus aproape până la o supraîncărcare a formelor, este apanajul romanului postmodern, de la Nicolae Breban la Augustin Buzura şi de la Constantin Ţoiu la Ştefan Agopian.

Între 1977 şi 1981, îi apar şapte volume de *Teme,* care cuprind eseuri şi criticfiction. În 1995 publică *Cărţile au suflet,* care reia o serie din ideile din *Teme.*

Se remarcă la Manolescu o tendinţă de reluare a vechilor idei prin republicare şi revizuirea continuă a unor volume. În aceeaşi categorie se încadrează a doua ediţie din *Despre poezie,* reluată în 1987, în care face o introducere profundă în analiza poeziei cu toate speciile literare ale acesteia. În acelaşi spirit publică a treia ediţie la *Contradicţia lui Maiorescu* în 2000[4].

1 Laszlo Alexandru, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, Editura Dacia, 2003; ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Paralela 45, 2009, pp. 19-23.
[2] *Ibidem*, p. 29.
[3] Andrei Terian, *Critica de export*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 123-126.
[4] *Idem, CRONICA LITERARA/ Nicolae Manolescu – public și privat*, 25 martie 2010, *Ziarul de Duminică* accesat pe 9 noiembrie 2014.

Cariera politică a lui Nicolae Manolescu se reflectă în volumul *Dreptul la normalitate: Discursul politic și realitatea*, un volum de eseuri și editoriale pe teme politice publicate în revista *România literară* la începutul anilor 90.

Cea mai de seamă contribuţie în ceea ce priveşte literatura română o face însă prin volumele de *Istorie Critică a Literaturii Române*. Primul volum, apărut în 1990, leagă istoria literaturii române de primele scrieri în limba române, odată cu Scrioarea lui Neacșu din Câmpulung. Se întinde apoi pe perioada romantismului timpuriu și a literaturii post-pașoptiste, la Hasdeu și Alexandru Odobescu. Acest prim volum se închide cu capitolul dedicat romanului postpașoptist. În 1999 apare *Poeți romantici*, prima parte din al doilea volum al *Istoriei critice a literaturii române*. Conține analize ale operei lui Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri.

Ultima ediţie revizuită a *Istoriei Critică a Literaturii Române* apare în 2008, într-un eveniment special în cadrul Târgului de Carte *Gaudeamus*. Meritul acestei istorii stă în faptul că este prima lucrare de această anvengură de la George Călinescu încoace. În general, însă, asemenea lucrări, oricum ar fi ele, nu lasă indiferentă lumea literară, mai ales dacă prelungesc discuția până în contemporaneitate, ori o limitează la aceasta, așa cum s-a întâmplat cu I*storiile* tipărite anterior de Marian Popa în 2001 sau de Alex Ștefănescu în 2005. Cât privește lucrarea lui Manolescu, o primă parte a acesteia, mai restrânsă, a apărut pentru întâia oară în 1990 și a fost reeditată în 1997 și în 2002, oferind o imagine aproximativă,dar azi confirmată, a ceea ce ar fi fost să devină întregul[5].

Istoria Critică a lui Manolescu este un fenomen unic în literatura română din acest punct de vedere. Pe deoparte, ea porneşte pe acelaşi drum bătătorit, asociind începuturile literaturii româneşti cu începuturile limbii române şi luând drept punct de pornire Scrisoarea lui Neacşu de la Câmpulung.

Această modalitate îi este specifică lui George Călinescu, dar nu şi lui Nicolae Iorga, care porneşte istoria literaturii române de la poezia populară, considerând că putem vorbi de existenţa unei literaturi româneşti, cu mult înainte de apariţia unei limbi române scrise şi deci cu mult înainte de scrisoarea lui Neacşu de la Câmpulung.

Iorga porneşte de la faptul că poezia a apărut înainte prozei, liricul înaintea epicului şi folclorul înaintea cultului. Iar pentru literatura noastră românească, punctul de pornire trebuie căutat deci în cânturile populare iniţiale şi mai apoi în scrierile bisericeşti[6]. Călinescu în perioada interbelică şi Manolescu în zilele noastre, leagă însă literatura de limbă şi de scris. De aceea, cred ei, doar odată cu apariţia primelor documente scrise în limba române, cu caractere chirilice la acel punct, se marchează apariţia *de facto* a literaturii române.

Periodizarea pe care Manolescu o impune este una de curent şi tendinţă literară. Primul volum este dedicat astfel literaturii medievale, cu o perioadă cuprinsă între 1521 şi 1787 şi neoclasicismului şi iluminismului dintre 1787 şi 1840.

Criticul încadrează restul literaturii în trei mari secţiuni: Romantismul cuprins între 1840 şi 1889, Modernismul dinte 1889 şi 1947 Contemporanii din 1947 şi pînă în 2000, acordându-le acestora din urmă un număr aproape egal de pagini cu cel dedicat întregii literaturi anterioare.

Vocile critice care se ridică la adresa *Istoriei Critice* a lui Manolescu vorbesc despre o absenţă a unei delimitări perioadice, la nivel de concept şi curent literar, în cadrul Romantismului, între paşoptism şi junimism. Nuanţările se petrec, atâtea câte sunt, doar la

[5] Tudor Cristea, *Nicolae Manolescu – Foiletonul critic și eseul speculativ ca istorie literară,* în *Hermeneia,* Societate Zine de Literatură și Arte, 26 Mai 2009, consultată pe 9 noiembrie 2013.
[6] Nicholas M. Nagy-Talavera, *N. Iorga- O biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999, p. 123.

nivel de autor antologat şi nu la nivel de curent literar aşa cum s-ar fi cuvenit. O altă critică la adresa lui Manolescu vine din încercarea aproape obsesivă a acestuia de a demonta „mitul lui Eminescu", sub justificarea, oarecum raţională, că „orice formă de cult e mortificantă". Tudor Cristea îl învinuieşte pe Manolescu de tendinţa criticii sale de a fi mereu pusă pe harţă, apostrofările, punerile la punct aproape retorice se observă mai mult ca în altă parte, împreună cu superficialitatea abordărilor şi cu aspectul foiletonistic. Respingerea obstinată, spune el, a ideii unui Eminescu plutonic (şi ieşit din aria „biedermeier") este parte componentă a acestui demers. Luând în considerare eventualul gust al tinerei generaţii văzut cu asprime în postfaţă, criticul mută accentele, punând *Antropomorfism* în locul textelor grave şi *Mai am un singur dor* , o poezie evident importantă, considerată însă adevărata capodoperă, în loc de *Odă. (În metru antic),* ilustrativă, spune Manolescu, pentru „poezia de concepte goale". Pe de altă parte, criticul pare a se certa cu toată lumea care crede altceva despre Eminescu, condamnă exegezele ca pe ceva pedant şi inutil, iar când e de acord că I. Negoiţescu a dat, alături de Maiorescu şi Călinescu, o interpretare valabilă, se străduieşte s-o contrazică la fiecare pas[7].

O altă critică la adresa lui Manolescu, vine din periodizare. Saltul pe care acesta îl face de la romantism la modernism este considerat de unele voci precum Tudor Cristea sau Paul Cernat ca fiind prea brusc. Manolescu acordă Modernismului perioada zbuciumată cuprinsă între 1889 şi 1947, amestecând în acealaşi uriaş ceaun al Modernismului deopotrivă simbolismul, tradiţionalismul, realismul, naturalismul şi mişcările de avangardă în toată desfăşurarea lor, de la dadaism la expresionism şi de la integralism la suprarealism . Sau după cum spune Ion Bogdan Lefter, „În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar şi cultural, îşi găsesc locul şi simbolismul, şi parnasianismul, şi instrumentalismul, şi prerafaelismul, şi decadentismul şi poezia pură, şi avangardele, ca şi porţiunile nonreziduale ale sămănătorismului, poporanismului şi mai ales ale ortodoxismului, ale criterionismului şi ale tradiţionalismului mai neutru"[8].

Trecând peste ideea că modernismul ar fi nu doar un curent cultural, dar şi unul literar, ar fi de observat, mai întâi, că, la noi, utilizarea acestul concept creează oarece confuzii, întrucât, în afara unui modernism în sens larg care nu este, însă, chiar aşa de primitor încât să-i înglobeze şi pe Gherea, şi pe Coşbuc sau Goga, şi pe Galaction, pe Nicolae Iorga, Delavrancea, Hogaş, Iosif, Al. Davila sau Ronetti-Roman, există şi unul în sens restrâns – orientarea de la *Sburătorul*. Explicaţia opţiunii pentru „porţiunile nonreziduale ale sămănătorismului sau poporanismului" este însă aceea că Manolescu evită, prin acest aproape sofism, a se ocupa tocmai de sămănătorism şi de poporanism. Plasând sub umbrela modernismului două epoci literare destul de diferite, dar mai ales reprezentanţi ai unor curente şi orientări distincte, deşi înrudite, autorul *Istoriei critice...* renunţă la o observaţie clară pe care o făcea G. Călinescu , observaţie pe care a preluat-o fidel însă în *Metamorfozele poeziei,* conform căreia tradiţionalismul interbelic, în care am putea include chiar şi ortodoxismul este, spre deosebire de cel de la începutul secolului, tradiţionalism al lui Coşbuc, Iosif sau Goga, dar şi al lui Galaction, Hogaş ori al primului Sadoveanu, „tot o formă de modernism"[9].

Ultima parte a *Istorie Critice...*, dedicată Contemporanilor, are o întindere aproape la fel de mare precum cea a volumelor dedicate restului epocilor literare româneşti. Deşi acelaşi Tudor Cristea găseşte de cuvinţă să critice nu numai întinderea acestei părţi dar şi periodizarea sa, de la 1949, până în 2000, dacă discuţia despre valoarea calitativă asupra literaturii române scrisă în această perioadă este încă deschisă, simpla valoare cantitativă a acesteia necesită un studiu de cel puţin aceeaşi amploare ca cele dedicate literaturii române care a precedat această perioadă.

[7] Tudor Cristea, *Op. Cit.*.
[8] Ion Bogdan Lefter, *Nicolae Manolescu: de la cronica literară la "Istoria critică..."*, Editura Paralela 45, 2009, pp. 45-49.
[9] Tudor Cristea, *Op. Cit.*.

Un capitol intitulat *Un lustru de tranziție. Realismul socialist* ilustrează ceea ce până nu demult numeam „generația războiului" sau „generația pierdută (și regăsită)" apoi „realismul socialist", care s-s manifestat, la noi, imediat după 23 August, devenind dominant și impunând un canon oficial pe care criticul îl urmărește cu obstinație manifestându-se, dincolo de orice schimbare la față, în cazul generațiilor mai vechi, în tot decursul perioadei comuniste, până când e înlocuit de cel optzecist. Manolescu dă aici partea teoretică cea mai întinsă din cartea sa: „Regimurile comuniste sunt cele mai dogmatice din istorie, în plus, niciun altul – nici fundamentalismul catolic din trecut, nici acela islamic din prezent, ca să nu mai vorbim de dictaturile de dreapta din Europa și America de Sud a secolului XX – n-a controlat într-o măsură comparabilă societatea, economia, colectivitățile, instituțiile, legile, ca și indivizii, credințele, gândirea și intimitatea persoanei. Regimurile comuniste sunt singurele cu adevărat totalitare". Opinia sa despre literatura scrisă sub comunism este mai moderată: „Proteică și cameleonică, având, ca Ianus, două fețe, această literatură pune azi o mare problemă: ea a avut, în chipul cel mai inextricabil, doi autori, unul, romancier, poet sau dramaturg, celălalt, cititorul, criticul, interpretul"[10].

În secvența următoare, *Literatura „nouă". Generația '40* se stă, pornind de la ghilimelele din titlu, sub semnul unei aspre revizuiri. Pe această cale se ajunge, probabil, la incipitul caragialesc al micului text despre Beniuc, care „nu este doar un autentic poet realist-socialist, dar și singurul poet realist-socialist autentic". Mai condescendent este privită Maria Banuș, poate și pentru că N. Manolescu i-a consacrat un studiu introductiv la antologia apărută în colecția „Biblioteca pentru toți" a Editurii Minerva, în 1989. Trecând peste rest, nu e deloc clar ce caută în acest sector autori mult mai tineri, ca Ion Gheorghe și Nicolae Labiș. Singura explicație ar fi că sunt realist-socialiști, ceea ce, în cazul lui Ion Gheorghe, poet neotradiționalist în ceea ce are mai bun, e o exagerare, Această situare este impusă de matrița ideologizantă cu care lucrează N. Manolescu, dar și de caracterul nespecific al istoriei sale literare[11].

Tudor Cristea îi reproşează lui Manolescu că, în cea mai mare parte a secțiunii dedicate contemporanilor, el încetează, treptat, de a mai face critică în sensul că propune o discutare a părerilor altora, dar rămâne critică în sensul că integrează, cu suprimări ori cu mici intervenții de circumstanță, propriile cronici literare. Astfel, secvența referitoare la poezie din capitolul ce-i va fi dedicat lui Mircea Cărtărescu, socotit pe bună dreptate un autor de mare valoare, rezultă din îmbinarea, cu unele suprimări de pasaje, a trei cronici, aproape fără nicio schimbare.

Dincolo de critici privind atât forma cât şi fondul *Istoriei Critice,* Manolescu are meritul de a fi scris prima istorie literară românească de o asemenea anvergură, de la originile sale (desigur, discuţia despre plasarea acestora este încă deschisă) şi până în 2000. Dincolo de acuzaţiile de foiletonism pe deoparte sau de partizanat şi preferinţe de ordin politic pe de alta, valoarea operei lui Manolescu este incontestabilă. Modul său critic, acela de a se abate de la căile bătătorite urmate de alţii, acele „lecturi infidele" dau istoriei literare scrise de el un aer aparte, ceea ce va fi denumit manolescianism. Cercetarea sa aproape obsesiva asupra originilor şi evoluţiei romanului românesc precum şi teoretizarea şi conceptualizarea unor aspecte privind poezia fac din Manolescu un avatar al culturii române.

Pe lângă cariera sa publicistică si didactică prodigioasă, acesta mai are meritul de a fi condus Cenaclul de luni. Acesta a fost un cenaclu literar al studenților din Centrul Universitar București. A fost inițiat de Radu Călin Cristea și condus de Nicolae Manolescu şi a reprezentat nucleul bucureștean al poeziei noii generații, numită și generația '80 sau generația în blugi.

[10] Nicolae Manolescu, *Istoria Critică a Literaturii Române,* Editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 69.
[11] Tudor Cristea, *Op. cit.*.

Înființat în anul 1977 și desființat în 1983 de secretariatul P.C.R. al Universității București, care îl considera subversiv, acest cenaclu literar are meritul de a fi condensat în jurul său și sub patronatul lui Manolescu, ceea ce va deveni generația poetică postmodernistă din România. Volumele colective emblematice ale grupului au fost antologiiile de poezie *Aer cu diamante* de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan și volumul *Cinci,* publicat în 1983, cuprinzând poezii de Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur și Alexandru Mușina[12].

Deși s-a considerat un cerc literar dedicat aproape în exclusivitate poeziei, diverși prozatori precum Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu și Sorin Preda au debutat și și-au citit textelor în cadrul acestor întruniri literare.

Manolescu își continuă și astăzi cariera de publicist și continuă să activeze ca președinte al Uniunii Scriitorilor din România și membru corespondent al Academiei Române. În 2009 publică *Viață și cărți. Amintirile unui cititor de cursă lungă.* Continuă să publice diverse articole și editoriale atât în *România Literară,* cât și în alte publicații culturale și nu numai și pe blogul personal al acestuia.

Putem vorbi de un „moment Manolescu" într-adevăr, deoarece munca deopotrivă publicistică, didactică si de îndrumător de Cerc literar a acestuia a constituit un punct de cotitură în istoria literarutii românești. De la teoria sa privind vârstele romanului românesc, la istoria sa critică, cea mai vastă lucrare de istorie a literaturii românești din zilele noastre, la contribuția sa în ceea ce privește consacrarea postmodernismului poetic românesc, precum și la reconsacrarea cronicii literare ca formă de critică, toate acestea sunt repere de o vastă importanță în literatura românească. Cu siguranță, Nicolae Manolescu este o personalitate polarizantă, atât prin prisma scrierilor sale, a „lecturilor infidele", a încercării de demontare a mitului lui Eminescu sau a activitații sale critice din epoca comunistă sau a activității politice din anii 90. Dincolo de acestea, Manolescu este și va rămâne una din figurile de baza ale culturii române, alături de nume precum Iorga, Lovinescu sau Călinescu.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandru, Laszlo, *Criticul literar Nicolae Manolescu*, Editura Dacia, 2003; ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Paralela 45, 2009.
2. Cristea, Tudor, *Nicolae Manolescu – Foiletonul critic și eseul speculativ ca istorie literară,* în *Hermeneia*, Societate Zine de Literatură și Arte, 26 Mai 2009, consultată pe 9 noiembrie 2013.
3. Lefter, Ion Bogdan, *Nicolae Manolescu: de la cronica literară la "Istoria critică..."*, Editura Paralela 45, 2009.
4. Manolescu, Nicolae, *Istoria Critică a Literaturii Românești,* Editura Paralela 45, București, 2008.
5. Mihăieș, Mircea, *Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele*, Editura Curtea Veche, 2003.
6. Nagy-Talavera, Nicholas M., *N. Iorga, o biografie,* Insitututl European, bucureşti, 1999.
7. Nițescu, Marin. *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, 1996.
8. Puia Dumitrescu, Daniel I.,*Istoria Cenclului de Luni,* teză de doctorat, Universitatea „Transilvania" din Braşov, 2013.

[12] Daniel I. Puia Dumitrecu, *Istoria Cenaclului de Luni,* teză de doctorat, Universitatea „Transilvania" din Braşov, 2013.

9. Terian, Andrei, *Critica de export*, Editura Muzeului Naţional al Literaturii române, Bucureşti, 2013.
10. *Idem, CRONICA LITERARĂ/Nicolae Manolescu-public şi privat,* 25 martie 2010, Ziarul de Duminică, accesat pe 9 noiembrie 2014.
11. Vakulovski, Mihail, *Nicolae Manolescu*, Editura Aula, 2000.

THE MEMORY AS A MATTER OF LIVING IN SORIN TITEL'S DEJUNUL PE IARBĂ

Camelia-Teodora Ghideu, PhD Student, University of Oradea

Abstract: Dejunul pe iarbă deals with memory that prefigurates the center of life. Structured in many parts by critics, the essence of the novel consists in the exploration of an universe where memory figures in order to give a meaningful sense of life. The narrator apparently relates facts without any significance. Sorin Titel succeeds in creating an unique world and writing a story in which the protagonist establishes his own position in the world through the mirage of memory. Thus, memory is not only a presentation of life or a narrative technique adopted by the author, but also a matter of living in a microcosm in which "the others" means an annihilation of the ego.

Keywords: memory, living, life, ego, world

Nimic ne este mai surprinzător în romanele lui Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău*, *Lunga călătorie a prozonierului*, *Clipa cea repede* etc. decât felul în care scriitorul acordă o mare importanță redimensionării perspectivei universului ficțional în ceea ce privește viziunea despre lume prin alternanța halucinantă a lumilor paralele. Cu ajutorul memoriei se clădește o lume în care pot fi atinse substraturile cele mai sensibile a ființei umane pentru a se ajunge la o revelație.

Un roman care are drept miză memoria ca centru al vieții este și *Dejunul pe iarbă*. Împărțită în multe părți de critică (Elisabeta Lasconi), cartea explorează o lume în care memoria și coordonatele sale fixează un sens în viață. Sorin Titel reușește să creeze un univers unic și să scrie povestiri în care protagonistul își stabilește propria poziție în lume datorită mirajului memoriei. Astfel, memoria nu este numai un mod de prezentare a vieții sau tehnică narativă, ea este un fel de a trăi într-un microcosmos în care „ceilalți" înseamnă o anihilare a eului.

Citatul din *Scrisori către Regina* de Soren Kirkegaard care deschide cartea *Dejunul pe iarbă* nu este întâmplător; el anticipează rolul rememorării *:* „Pentru mine orice contact armonios al idealului cu viața se transformă, se transifigurează instantaneu într-o reamintire și, în vreme ce se apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clar-obscurul reamintirii. Deși clipa ne refuză astăzi ajutorul, deși scriind aceste rânduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc toate acestea ca un trecut îndepărtat, în care durerea își pierde ghimpele și-n care melancolia își păstrează toată dulceața ei. Al tău S. K[1]. "

În prima parte a romanului este prezentată istoria unei familii. Ana este o femeie atipică în ceea ce privește concepția generală a lumii din mediul rural. Ea are un bărbat, Paul, de paisprezece, pleacă de acasă și revine după doi-trei ani îmbracată ca un bărbat cu cizme înalte, pieptar unguresc, vorbindu-se despre ea că ar fi devenit hoață de cai. În roman se povestește despre băiatul lor, Dumitru, obligat să se căsătorească cu o femeie pe care nu o iubește, dar care se întoarce acasa după moartea copilului lor, Titus, după care se recăsătorește

[1] Sorin Titel, *Opere, 1. Schițe și povestiri, Nuvele, Romane*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005, p.458

cu o regăţeană de la Caracal, Veta, având cu aceasta doi copii pe Caius şi Veta. Apoi, se reîntoarce acasă cu Dumitru, fiul său. Este prezentată relaţia lui Dumitru cu fiul său, Caius, căruia îi povesteşte şi îi dă anumite sfaturi; în altă parte se relatează despre lamentaţiile lui Simion, care a fost pe front şi soţia sa, Ana; nimic deosebit care să atragă atenţia cititorului la prima lectură.

În cea de-a doua parte este expusă naşterea misterioasă a eroului prin care se stabileşte statusul său de ales: „ Abia cu această naştere însă lucrurile ies din aproximaţie şi legendă şi sub picioarele lui pământul începe în sfârşit să existe, ca apoi să vină un anotomp în care să înceapă să fie conştient de existenţa a acestui pământ pe care a fost aruncat cu uimire şi, pentru un timp, şi pentru un timp poate prea scurt, să trăiască în armonie cu el, să-i înţeleagă culorile şi mirosurile, într-un cuvânt, să-l atingă cu amândouă mâinile; căci poate să aibă pentru o scurtă vreme iluzia că se află în centrul acestui pământ primitiv.” [2] Este vorba aici despre încercarea lui de a înţelege lumea în care nebulozitatea, straniul, misteriosul devin dominante.

Venirea pe lume a eroului este o etapă importantă. Prima parte din această călătorie, care este viaţa, e populată de moş George, baba Cuca, maica Ana cu propriul lor univers: grajdul, calea ferată, fabrica, cantonul de la Temereşti, flori albastre şi galbene, şuncile roşcate, revistele vechi ronţăite de şoareci, teancuri cu Monitorul Oficila, oglinda, pădurea spartă cu cioburile rămase printre cărţi, căldura mare, şcoala, coridoarele reci, ciment murdar, dormitorul internatului din Lugoj, tăiatul porcului, plecatul după lemne în pădure. Toate sunt coordonate ale copilului care compuneau viaţa de zi cu zi a oamenilor. Se face remarcată o monografie a satului cu toate neliniştile, bucuriile, plictisul, rutina, dar şi entuziasmul intact al oamenilor.

Prin memorie se evidenţiază o lume cu coordonatele satului tradiţional: „satul era cenuşiu şi posac, un frig neprietenos strecurându-se sub haina veche şi largă a tatei, şi satul e atât de pustiu, doar maica Ana cască din când în când cu mult zgomot, întovorăşindu-şi căscatul de un oftat adânc.”[3] Această lume oglindită în memoria e una dură, rece, plină de frisoanele timpului care nu schimbă nimic, nu dă viaţa.

Amintirile se succed în continuu, unele fiind de o rapiditate exuberantă, bulversând mintea cititorului: o aglomerare centrifugă de mici întâmplări, o lume în care niciun accident nu se întâmplă, nimic ieşit din comun, doar o lume în care se moare uşor, deşi oamenii şi-au pus speranţa în ea; o lume cenuşie, în care timpul trece destul de repede şi care nu lasă nicio amprentă în sufletul eroului.

Istoria influenţează destinul protagonistului: „Poate admite că războiul să-i intervină brutal în această lume, în care el crede, un război care aruncă deodată copilăria în istorie, căreia încercase să i-o sustragă, pentru că el aude prima dată de război din gura altora şi pentru el războiul se petrece se va petrece undeva acolo sus, un război oarecum homeric, dincolo de oameni; asta pentru că primul film văzut din viaţa luiera cu avioane... .”[4]

Femeia conturează lumea din partea a patra a romanului, iar anihilarea eului atinge cote maxime: „Mâna încetă să-l mai asculte şi mişcarea de a duce ceaşca cu cafea la gură e imposibil de făcut. Senzaţie destul de ciudată, aceea de a simţi prezenţa celorlalţi în timp ce pe el însuşi începe încet, încet să se ignore: un fel de anestezie totală; întâi mâna stângă, apoi cea dreaptă, încetează să mai existe, gură, ochi, gât, picior, piept, un fel de a ieşi din el, când toate în afara lui continuă, năvălesc spre el, se fac prezente cu brutalitate, nimic altceva însă decât nişte lucruri, golite de ceea ce el, existând, încerca să facă din ele, de acea rezonanţă

[2] Sorin Titel, *op. cit*. p. 475
[3] Idem, ibidem,p. 470
[4] Sorin Titel, op.cit., p. 487

interioară, care le dădea logică."[5] Lucrurile sunt semnificative atâta timp cât dau frâu memoriei pentru a forma o lume paralelă aparte în care nici eul nu mai este valabil. Sorin Titel a întrezărit în modul său vivace moartea eului. Ceilalți și lucrurile care îl înconjoară formează universul în care *se trăiește* cu adevărat.

Memoria formează o lume paralelă în care eroul nostru încearcă să se regăsească, să-și găsească un pilon de supraviețuire în viața anostă pe care și-o contestă cu frenezie: „ Dar pentru el ceilalți existau, ceilalți și toate lucrurile de care ei erau înconjurați. Existau prin ceea ce sunt în stare să recheme în memorie."[6] Antieroul trăiește într-un cerc închis,el singur cu lumea sa, dar are de ales între el, cu lumea lui fără niciun orizont, sau ceilalți care, prin memorie, au un sens în viața lui. Odată ieșit din propriul univers, el încetează să mai existe, iar ceilalți și lucrurile prind contur. El nu a învățat sau nu știe cum să trăiască alături de oameni, ci numai prin ei; în acest lucru constă drama lui existențială.

Pentru a-și rechema memoria, el devine dependent de ceilalți care sunt un mijloc de a-și trăi viața: „Încercarea lui dea uita totul cât mai repede cu putință, de a ignora totul, de a participa în mod real la viața care se desfășura în jurul lui. Speranța că până la urmă prezența extraordinară a lumii să bruscheze această durere. Efortul de a prelungi un gând destinul celor din cafeneaua ultraplină, de a încărca vorbele lor cu semnificații! Ar fi vrut să se simtă salvat, eliberat prin această posibiltate, de a intra cu bruschețe în existența altora.[7]

Singurătea gării, a nopții, amintirea femeii cu care și-a petrecut la un moment dat timpul fac parte din universul multicolor al memoriei sale cu ajutorul căreia își exprimă starea emoțională sau depănează amintiri pentru a găsi un sens în viața sa. Oamenii care îl înconjoară, toate obiectele au un rol atâta timp cât îl determină să-și amintească sau să-și formeze judecăți: „O voce care totuși este o voce omenească, oricât de ireală ar fi ea, oricât de impersonală! Și el stă acolo în întuneric și-o ascultă. Pătrunde în el vocea celuilalt om."[8]El caută „un trecut în care să se oglindească", să-și regăsească sensul în viață pentru a putea trăi, și nu numai a exista în coordonatele unui timp sau spațiu. Eroul încearcă toate tertipurile pe care le are la îndemână pentru a-și găsi un mijloc de supraviețuire: „Citise odată niște versuri frumoase, care reușeau într-un fel să exprime sentimentele lui de-acum.(Uneori, ne vine foarte ușor să intrăm în pielea altuia, cu impresia falsă c-am continuat să rămânem în propria noastră piele, o anumită înclinație în noi spre clovnerie, spre mimare exterioară."[9]

În *Dejunul pe iarbă* amintirea mamei este completată de cea a copilului : „... și cum fuge nepăsător prin această lume ninsă, tot așa cum fuge, fără să o oprească fuga acestui copil, fără s-o poată însă opri el, el fuge undeva în fața lui pe poteca îngustă printre sânzienele albe și galbene și el nu vrea să se oprească cu toate că știe că poate nici nu știe că prin oprirea lui timpul s-ar opri și el, dar el fuge, fără să se întoarcă o singură clipă privirea, fără să ezite o clipă, fără să privească înapoi, fuge fără tristețe sau nostalgie, fără să simtă oboseala și nici prin gând nu-i trece să se oprească așa că nimeni nu poate să-i vadă surâsul, pemtru că surâde în el, înăuntrul lui, înaintea lui e drumul, poteca îngustă, lăcustele verzi care îi sar din când în când în față, un copil care *acolo,* din nou *acolo*"[10]. Copilul este mai mult decât o amintire, este o stare a ființei sale pe care vrea s-o recupereze, e un moment de mult uitat, dar care răzbate în interiorul său, e scânteia care-i luminează viața, or „*lumea adevărată* se află întotdeauna în mijloc, în *Centru*" .[11]Întoarcerea la copilărie, la paradisul uitat anulează profanul și învestește existența cu o funcție sacră. Copilul devine centrul universului a cărui

[5] Idem, ibidem, p. 502
[6] Idem, ibidem, p. 502
[7] Idem, ibidem, p. 502
[8] Sorin, Titel, op.cit., p. 505
[9] Idem, ibidem, p. 518
[10] Idem, ibidem, p. 491
[11] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*", Editura Humanitas, București, 1995, p. 27

sacralitate trebuie recuperată. E intrarea într-un timp sacru, atemporalitate: „ și chiar el e undeva la mijloc, la mijlocul câmpiei, sau la mijlocil pământului; și când întinde mâinile simte cum soarele aluneca de-a lungul mâinii lui drepte, i se pare că înțelege acest declin al soarelui și chiar el aluneca puțin într-o parte și acesta este timpul pe care probabil pentru prima dată îl simte, timpul măsurat prin alunecarea soarelui."[12]

Atât elementele ce țin de profan , cât și cele care aparțin sacrului sunt răspândite în toată opera lui Sorin Titel. Este interesant felul în care sacrul poate fi identificat într-un mod subtil în centrul întâmplărilor mici, aparent fără nicio semnificație. Rememorarea îndeplinește o funcție sacră prin stările pe care naratorul le retrăiește sau cele pe care le stârnește interlocutorului. *Dejunul pe iarbă* este pledoarie pentru viața care trebuie trăită și retrăită în limitele posibilului. Se pot depăși granițele prin trăirea vieților celorlalți. Astfel, memoria devine un mijloc de *a fi* într-o lume în care „ceilalți" devin un substitut al eului minimalizat.

Bibliografia:

Eliade,Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995

Lasconi, Elisabeta - *Oglinda aburită, oglinda lucioasă sau Sorin Titel: universul creației*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000

Titel, Sorin, *Opere, 1. Schițe și povestiri, Nuvele, Romane*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005

Cercetare finanțată prin proiectul „MINERVA- Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și postdoctorală", cod contract: POSDRU/159/1.5/S/137832, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

[12] Sorin Titel, op.cit., p. 497

A PERSPECTIVE UPON COMMUNISM. RADU TUDORAN, SUB 0 GRADE

Jeanina Simona Cacuci, PhD Student, University of Oradea

Abstract: The last volume of Sfârşit de mileniu, Sub zero grade by Radu Tudoran is one of the best novels of the cycle. The freedom gained after December 1989 allowed the writer to change the perspective from the other volumes with a new vision upon the social and political reality, id est the Soviet ocupation from the years 1944-1953, covering both the climate of the times and the charachters – products of the political regime. By continuing the story of the Alcibiade family, the writer follows the ramifications of exterior pressure on the family environment and on the individual and outlines the general abjection. Radu Tudoran caricatures, blames and delineates an episode from Romanian history through scenes of the grotesque, or, on the contrary, of the tragic which embeds the specific of abnormal times.

Keywords: history, communism, grotesque, tragic, family.

În anul 1978 când apărea romanul *Casa domnului Alcibiade*, primul din ciclul epic denumit inițial *Cronică la sfârşitul mileniului*, simplificat ulterior în *Sfârşit de mileniu*, Radu Tudoran intenționa să scrie o „dare de seamă", declarația sa de martor la evenimentele secolului al XX-lea. După apariția a încă cinci volume, ultimul în anul 1989, ciclul urma să se finalizeze cu un epilog, date fiind circumstanțele socio-politice ale vremii. Astfel, romanul *O sută una lovituri de tun* se încheie cu memorabilul 23 august 1944. Întâmplările din decembrie 1989 marchează un punct de cotitură în evoluția ciclului *Sfârşit de mileniu*. Intenția inițială a scriitorului era ca, după finalizarea celor șase romane deja apărute, cronica să se încheie cu un epilog, însă libertatea de expresie câştigată după revoluția decembristă îl impulsionează să continue saga familiei Alcibiade și descrierea secolului XX, în speranța de a aduce narațiunea la zi cu momentele sfârșitului de mileniu. Anul morții (1992) îl surprinde lucrând la această continuare, scriitorul dorește să prelungească biografia eroilor săi, intenție enunțată în volumul al șaptelea: „Lăsând la o parte morții, Teofana, Toma și Traian, toți dispăruți în chip tragic, ceilalți din familie nu și-au terminat rolul, ei vor alcătui firul principal al acestei cărți, și al următoarelor, până la sfârșitul mileniului"[1]. Din păcate, ambiția lui Tudoran s-a materializat într-un singur roman – *Sub 0 grade*, moartea sa împiedicând finalizarea altor volume, rămase în stadiu de proiect și nepublicabile, conform ultimelor dorințe ale autorului, cuprinse în prologul din volumul final: „Interzic, cu limbă de moarte, să se publice orice n-a fost tipărit până astăzi, în afară de volumul al șaptelea (*Sub 0 grade*) din *Sfârşit de mileniu*, neterminat, având 430 pagini, aflat pe biroul meu"[2].

Narațiunea din acest ultim roman colportă zbuciumul lăuntric al scriitorului de a se deprinde cu o libertate nou câştigată. Libertatea în gândire, mărturisește Tudoran, se însușește cu mult mai multă dificultate decât libertatea politică, exprimându-și astfel îngrijorarea pentru redactarea romanului în conjunctura socio-politică postdecembristă.

În pofida rezervelor autorului, volumul al șaptelea este un câştig pentru întregul ciclu, îmbogățit prin relatarea care surprinde foarte bine teroarea ocupației sovietice. Narațiunea

[1] Radu Tudoran, *Sub 0 grade*, Editura Arta grafică, București, 1994, p.17.
[2] *Ibidem*, p. 6.

scrutează anii dintre faimoasa „întoarcere a armelor" împotriva Germaniei și moartea lui Stalin și reliefează concludent climatul anilor 1944-1953.

Ponderea istoriei în narațiune este gradată de la un roman la altul; planul istoric, la început doar fundal pentru planul ficțional, se eșalonează în relatări tot mai cuprinzătoare, până la punctul în care, în *Sub 0 grade*, istoria mică, familială, este în totalitate invadată și dominată de marea istorie. Viața individuală sau de familie poartă amprenta comunismului stalinist și este denaturată, deconstruită de programul ideologic. Mecanismul micro și macro social este avariat de dictatura infiltrată în toate aspectele vieții și dă naștere unei societăți degradate, lipsită de valorile umane normale. Anormalitatea se insinuează la toate nivelurile, ca un proces de îmbolnăvire de la exterior spre interior, începând cu planul macrosocial și culminând cu psihologia individului, puternic alterată prin îndoctrinare.

Atmosfera haotică este amplificată de trimiterea intertextuală la romanul *1984,* de George Orwell. Distopia guvernată de Big Brother, id est Stalin, nu este decât o variație pe aceeași temă, o altă imagine a realității politice din România anilor 40-50.

Personajele menite să ilustreze ororile regimului politic și climatul inerent sunt Titus și Tadeu, doi dintre fiii domnului Alcibiade. Asemenea lui Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda, Titus și Tadeu, profesori de matematică, sunt demiși de la catedra facultății din Iași, respectiv Cluj. Destinele celor doi surprind singurele soluții de evadare dintr-un mediu corupt: moartea sau rezistența prin opoziție.

În cazul lui Titus este urmărit un proces cumplit de dezumanizare, impus de răsturnarea sistemului de valori. Sunt eradicate consecutiv toate reperele individuale, începând cu planul profesional, apoi viața familială și culminând cu resorturile interioare ale personajului. Întors de pe frontul rusesc, de unde scăpase ca prin minune, Titus este confruntat atât cu degradarea profesională, cât și cu moartea soției sale Alga, necinstită și ucisă de soldații ruși din țară, prezență obișnuită a vremii. Sunt anihilate astfel două repere vitale ale personajului care, numit profesor de limba rusă și de gimnastică într-o școală rurală, cade într-o rutină dezumanizantă, înstrăinat de vechea lui pasiune – matematica. Este imaginea unui regim politic inhibator, unde orice învățătură în afara doctrinei comuniste este descurajată sau chiar înăbușită.

Rămas fără opțiuni care să nu îi pericliteze integritatea morală (și fizică la o adică), Titus plănuiește să fugă din țară împreună cu prietenul său Honoriu, prin intermediului ambarcațiunii Hercule. Iar când planul lor este descoperit de autorități și evadarea devine imposibilă, Titus alege moartea în focul cathartic al varniței din localitatea natală, gest care traduce momentul de revoltă (singura posibilă), a omului ajuns în pragul aneantizării.

Un alt fapt determinant în decizia personajului este descoperirea trădării lui Tiberiu: singurul care cunoaște intențiile lui Titus, în afara celor implicați, este fratele său. Când Titus descoperă că plecarea fusese sabotată de un membru al familie sale, valorile umane sunt dezechilibrate în totalitate și familia își pierde semnificațiile.

Cunoscut din celelalte romane ca un ins cu trăsături blamabile, în *Sub 0 grade,* Tiberiu devine imaginea fidelă a oportunistului. El recurge la tertipuri variate pentru a fi acceptat în rândul comuniștilor: se căsătorește cu Ana Passionaria, comunistă fanatică, își convinge familia să adopte noua ideologie, numindu-i burghezi pe cei care o refuză, își trădează fratele, totul cu scopul de a-și asigura o poziție confortabilă de favorit al regimului.

Prin Ana Passionaria, Tudoran creează o caricatură a femeii comuniste. Această anti-eroină se situează la antipodul Anei Odeta, protagonista din *Dunărea revărsată*, și ea o ipostază a „tovarășei". În romanul din 1961, concesiile făcute regimului politic sunt foarte evidente. Nimic din elanul muncitoresc al Anei Odeta nu are o conotație negativă, dimpotrivă, munca pe șantierul naval este un proces de catharsis prin care protagonista este reintegrată în

societate. Dacă în *Dunărea revărsată* statutul de femeie este inferior celui de tovarășă și presupune o oarecare egalitate e sexelor, fără a dăuna feminității eroinei, în *Sub 0 grade*, tovarășa Ana Passionaria, contrar numelui său, este antiteza tandreții feminine. Nu există pasiune în afara regimului comunist, iar alcătuirea ei feminină servește numai la atingerea idealului politic. Ana Passionaria este o reprezentare exacerbată a îndoctrinării, a individului dedicat trup și suflet programului comunist. Instituția căsătoriei și relația de cuplu sunt deconstruite și transformate într-o imitație ridicolă: „Nu sânt fecioară, dar n-am făcut nici o greșeală față de partid. În numele lui Marx, Engels, Lenin și Stalin, îți dăruiesc fecioria mea politică. Jură că n-ai să înșeli niciodată partidul!”[3]. Declarația rizibilă a femeii nu este scutită de ironia acidă a naratorului: „Era sublim! Nu cerea credință pentru sine, ci pentru marea sa familie!”[4]. Aceeași atitudine este evidentă în continuare, când gestul erotic este îndeplinit ca o muncă de partid sub supravegherea tovarășului Stalin al cărui portret atârnă deasupra patului.

Idila Anei Passionaria cu Gheorghe Buzatu, tovarășul prim, frizează grotescul și șarjează devalorizarea fundamentelor umane. Personajul feminin își onorează numele numai prin voluptatea cunoscută odată cu alăturarea momentului erotic a unui scop politic, intensificată de funcția partenerului: „Tovarășul prim o electriza de la prima atingere, fiind copleșită de importanța rolului ei în clipele acelea, când în ea parcă își revărsa forța întreg județul”[5].

O înfățișare a defeminizării este și portretul Anei Pauker. Analizată dintr-o perspectivă dublă – a lui Tadeu și a personajului narator, fizionomia tovarășei prilejuiește comentariile caustice ale naratorului: „Tadeu se gândea că grumazul ei era tocmai bun pentru ghilotină. În ce mă privește, nu mi-am scăpat părerea nici astăzi, când ea nu mai trăiește. Când o văd în fotografii, sau în filme de arhivă o proiectez imediat cu fața în jos, legată pe bascula mașinii de tăiat capete”[6].

Opusul personajului oportunist este Odor. El întruchipează convertitul naiv, deoarece adoptă ideologia nu din dorință de parvenire, ci din încredere în progresul către o societate superioară. Abilitatea partidului de a spăla creiere și de a manipula este cuprinsă în gestul neașteptat al lui Odor. După convertirea la noua „credință”, el dă foc manuscriselor adunate întreaga viață. Imaginea îndoctrinării sugerată de pervertirea personajului cu cele mai solide principii cu greu ar putea fi egalată de o altă reprezentare.

Teroarea politică se infiltrează și în destinul lui Tadeu. Deportarea Fridei, soția sa, și a mamei acesteia în lipsa bărbatului nu este decât o piesă infimă din puzzle-ul perioadei comuniste, însă conturează elocvent specificul vremurilor. La fel ca Titus, Tadeu este un inadaptat, dar spre deosebire de fratele său, el alege o altă formulă de rezistență și finalul romanului îl surprinde în rândurile partizanilor. Intenția declarată a scriitorului este să facă din Tadeu un personaj simbol, întruchiparea împotrivirii, mobilizat exclusiv de acest impuls: „N-am vrut să-i mai atribui lui Tadeu nici un fel de sentimente. Am vrut să fac din el un om fără suflet, o mașină condusă de o singură idee, incapabil să raționeze în afara acesteia, căci pentru a raționa e nevoie de mai multe idei, sau măcar de două, ca să poată fi puse una în corelație cu alta. Ideea lui Tadeu era *să se împotrivească*”[7]. Extrapolând, această tipologie poate fi aplicată și personajelor produse de regimul comunist, mașinării politice care funcționează într-o singură direcție: aplicarea directivelor și atingerea scopurilor partidului. Procedeul utilizat de Tudoran trimite încă o dată la societatea absurdă, populată de personaje la fel de aberante.

[3] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 90.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem*, p. 443.
[6] *Ibidem*, p. 429.
[7] Radu Tudoran, *op. cit.*, p. 450.

Analiza contextului socio-politic îi permite scriitorului chiar unele mărturisiri personale. Represiunile comuniste nu l-au ocolit, iar cele câteva rânduri despre lipsurile suportate fac aluzie la interzicerea cărților *Orașul cu fete sărace* sau *Un port la răsărit*, incluse în lista operelor indezirabile: „Acești păgubași, care cred că mie nu mi s-a naționalizat nimic, uită cărțile scrise de mine, care n-au mai putut să apară, plus cele pe care nu le-am mai putut scrie, în anii când mă aflam pe culmea aptitudinilor mele; ele au însemnat fiecare o moșioară, ba chiar un domeniu mai mare, căci se retipăreau una după alta, de mai multe ori pe an, aducându-mi recolte mai numeroase decât poate să dea pământul în clima noastră”[8]. Atrăgând atenția asupra sa, Tudoran dă caracter universal unei experiențe personale, deoarece în aceeași postură s-au aflat toți scriitorii care au refuzat să își compromită integritatea operei și să scrie în favoarea regimului. Pe de altă parte, intenția scriitorului poate fi de a clarifica anumite aspecte ale destinului său scriitoricesc și de a puncta acele momente de cumpănă care i-au determinat cariera artistică.

Opera monumentală căreia Radu Tudoran i-a dedicat ultimii 16 ani din viață (poate chiar mai mult dacă ne gândim și la gestația romanelor) dovedește încă o dată stilul în permanență rafinat al scriitorului și o forță epică ne-egalată în opera tudoraniană.

Cele șapte romane compun oglinda retrovizoare (parafrazând titlul unui jurnal de călătorie al autorului), în care Tudoran privește înapoi fără furie, din poziția scriitorului ajuns la vârsta înțelepciunii, cu o perspectivă profundă și cuprinzătoare asupra trecutului, și recapitulează o viață de om trăită sub presiunea unor momente tulburătoare, retrăită prin actul artistic.

Bibliografie:

Opera – ediții consultate

1. Tudoran, Radu. *Sub 0 grade*, Editura Arta grafică, București, 1994.

[8] *Ibidem*, p. 413.

PRECHRISTIAN AND CHRISTIAN ELEMENTS IN ȘTEFAN BĂNULESCU'S MISTREȚII ERAU BLÂNZI

Ingrid Tomonicska, PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The short story of the Romanian writer, Ştefan Bănulescu, The Boars were mild [Mistreţii erau blânzi] is transgressed, intended or not, by symbols which can also have meanings in pre-Christian or Christian mythology, some of them in both. Even though the geography of the village form the Danube Delta seems hidden under the layers of mythology, in fact, it is a very real, cruel society, no different from another by & through its adulterous people, aggressiveness, lack of empathy and common sense, rejection of Otherness etc.

Keywords: Ştefan Bănulescu, short story, Christian elements, pre-Christian elements, symbol

„Mistreţii erau blânzi" deschide volumul de nuvele „Iarna bărbaţilor" (1965) şi este considerată de Nicolae Manolescu o remarcabilă naraţiune de sine stătătoare[1]. Istoria prezentată este cea a unui tată care doreşte să îşi îngroape copilul şi nu găseşte o limbă de pământ uscat, totul petrecându-se în timpul unei furtuni apocaliptice. Istoria conturează un eveniment real, verosimil, dar sub straturile căruia întâlnim la tot pasul elemente ale creştinismului sau ale unei lumi arhaice, traversată şi transgresată de credinţe.

Nuvela începe cu imaginea personajului principal, Conradt, care vâsleşte în mijlocul unei naturi dezlănţuite: „De coastele bărcii se lovesc bucăţi de gheaţă şi crengi rupte, amestecate cu plavie, cu frunze vechi şi cu pene de cormorani şi de stîrci. Furtuna târăşte apa în vîrtejuri printre copaci şi hăţişuri."[2]. Personajul se află în antiteză cu această furtună: „aproape nu se observă […] mişcările liniştite"[3] ale acestuia. De fapt, pare mai degrabă deconectat de lumea reală. Aflăm acest lucru prin apariţia următorului personaj aflat lângă el, în barcă – burduhănosul diacon, care îi vorbeşte, dar care nu primeşte nici un răspuns.

Chiar din incipit suntem inseraţi în lumea plină de superstiţii a oamenilor Deltei Dunării (pentru că acesta este locul unde marea furtună se dezlănţuie). Diaconul, numit de soţia lui Conradt părintele Ichim, încearcă să pornească o discuţie cu Conradt vorbindu-i despre un stejar bătrân şi solitar (nici un copac nu se mai afla în jurul lui pe o distanţă de vreo sută de metri) care a fost smuls de furtună. Acest stejar se uscase de foarte mulţi ani (30), dar oamenii nu vroiau să-l taie, pentru că ziceau că era viu, doar pentru că stătea drept ca lumânarea. Pare frica omului primitiv faţă de natura pe care nu o înţelege pe de-a-ntregul, iar din această cauză o venerează. Diaconul e vocea raţiunii prin constatarea faptului că, stejarul era putred şi gol pe dinăuntru, iar oamenii care credeau că e viu sunt „proşti"[4]. Acesta pare un moment al adevărului, desacralizarea stejarului, punctarea faptului că, de fapt, oamenii nu aveau de ce să-l ocolească.

[1] Manolescu, Nicolae, „Iarna bărbaţilor" în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu,* vol. II *Proza. Teatrul*, Ed. Aula, Braşov, 2001, p. 145.
[2] Bănulescu, Ştefan, „Mistreţii erau blânzi*"* în *Iarna bărbaţilor*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 11.
[3] Idem, p. 12.
[4] Bănulescu, Ştefan, *Op. cit,* p. 12.

Putrezimea, goliciunea şi căderea lui prevestesc distrugere, prăpăd, deoarece este arbore sacru în nenumărate tradiţii, este învestit cu privilegiile supremei divinităţi cereşti, pentru că atrage trăsnetul[5], adică ia asupră-şi mânia zeilor. Este sinonim cu forţa[6], iar căderea lui ne duce cu gândul la lumea fără vlagă morală şi fizică a satului din Deltă, care se va contura pe parcurs. La fel ca stejarul, satul este izolat de lume, la kilometri depărtare de alte aşezări, care, pe timp de furtună, nu pot fi accesate. Această lume dezrădăcinată se datorează şi faptului că stejarul este *axis mundi* în numeroase culturi (de la greci, celţi, siberieni, evrei, popoarele creştine etc.), fiind un instrument de comunicare între Cer şi Pământ, chiar echivalentul unui templu[7]. Spaţiul sacru – anulat prin căderea stejarului – este căutat pe tot parcursul nuvelei, iar absenţa lui are ca urmare imposibilitatea de refugiu, lipsa comunicării sau, după cum spune Nicolae Manolescu, „toată lumea vorbeşte, pe un adânc fond de incomunicare”[8] Este simbolul locuitorilor: îşi etalează puterea, iar pe dinăuntru e putred Astfel, trebuie curăţat în mod obligatoriu de această furtună care va deveni apocaliptică şi, în acelaşi timp, purificatoare.

Pe lângă faptul că este un loc păcătos unde furtul, violul, adulterul, mercantilismul sunt la ele acasă, unde dacă nu ar fi învăţătoarea, care e mai mult „moaşă şi felcer”[9] şi ţine loc şi de primărie, naşterile şi morţile nici măcar nu ar fi notate (precum în culturile primitive), este şi un sat care „ucide” intelectualii. Diaconul se plânge că a fost cineva, a fost un „spirit înalt”, şi s-a pierdut printre aceşti oameni simplii. Vorbea doar în somn şi afla despre ce spuse de la soţia lui, care povestea vecinelor. Diaconul era supărat pe ea, nu pentru că povestea vecinelor, ci pentru că soţia lui îl „fura”. De fapt, răstălmăcea vorbele sau reda doar ceea ce înţelegea ea din ele, de parcă nu ar fi ţinut cont „de drepturile de autor” ale soţului ei. Tot ce înseamnă spirit poate fi eradicat aici, anotimpul şi oamenii fiind atât de aspri încât l-au făcut până şi pe un poet delicat ca Ovidiu să ţipe gros, afirma diaconul.

Între aceste coordonate ni se prezintă o lume a interdicţiilor (ne)scrise şi (ne)spuse. O astfel de „interdicţie” este cea conform căreia femeile sunt supuse şi îşi pot exprima părerea sau pot vorbi doar între ele. Un astfel de aspect apare în cazul soţiei lui Conradt sau al Vicăi. Soţia lui Conradt este întrebată de diacon unde crede că este mai potrivit să îngroape copilul. Femeia este mirată că i se cere părerea şi îşi găseşte o plăcere tot mai mare în a vorbi, chiar dacă cei doi bărbaţi nu o aud din cauza furtunii, iar ea este conştientă de acest lucru. Ei i se pare că se află într-o altă lume, unde până şi cuvintele mor. Ea se află, de fapt, nu foarte departe de a îngheţa, de a muri, lucru neobservat de cei din jur. Până şi identitatea ei o aflăm prin intermediari. Numele şi situaţia socială ei ne este spus de ea, dar prin citarea cuvintelor unui bărbat, cumnatul ei, ca şi cum ea nu ar exista decât prin relaţionarea cu ceilalţi: mamă a copilului lui Conradt, soţie a lui, cumnată a lui Vlase.

În momentul în care o femeie dă voce unui gând propriu sau nu este ascultată şi / sau este izgonită, ambele situaţii fiind întrupate de Vica. Asemenea Casandrei, ea prezice ruperea Dunării, dar nu este crezută de nimeni: „m-au izgonit. M-au alungat şi de pe uliţele cu apă să mă rupă mistreţii. […] O să ajut la copii, la bătrâni. Unde-o fi nevoie. Că apa vine şi mai mare. Vine mai mare, nene Conradte. Se aude, o ştiu că se aude, că am trăit tot alungată”. Prezicerea ei se va adeveri. Vuietul apei începe să se înteţească, chiar dacă nici unul din ei nu-l ia în seamă.

Ea poate îndeplini şi rolul ţapului ispăşitor, care, în religia mozaică, era atins pentru a i se transmite păcatele, oamenii crezând că au scăpat de păcate prin uciderea acestui ţap. Când se află în pragul unei catastrofe, oamenii au nevoie de cineva pe care să dea vina pentru

[5] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Vol. III, P-Z, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994, p. 264.
[6] Idem, p. 264.
[7] Idem, pp. 264-265.
[8] Manolescu, Nicolae, *Op. cit.*, 146.
[9] Bănulescu, *Op. cit.*, p. 14.

suferinţele lor. Vica este persoana ideală pentru acest lucru, pentru că nu i se cunosc originile, nu este acceptată în comunitate. Atunci când Vlase o alungă din sat, învinuind-o de toate problemele lor (îmbolnăvirea vacii lui Vlase, atacurile hoţilor), parcă am asista la „procesul" unei vrăjitoare din Evul Mediu, aflată în faţa unui inchizitor nemilos şi care, oricum s-ar apăra, nu ar avea nicio şansă. Poate tocmai pentru că nu face parte din comunitate, ea reprezintă vitalitatea, voinţa de a supravieţui acestei catastrofe. Ea se află pe o bucată de pământ uscat cu cei „aleşi", iar Fenia, soţia lui Conradt, simte cum Vica emană o căldură la dogoarea căruia ea se poate încălzi.

Putem vedea în ea şi mitul Mariei Magdalena, a unei femei care se căieşte: când îi cere lui Conradt să o protejeze de furia satului analog vuietului apei. Ideea de femeie decăzută o anunţă fratele lui Conradt, tot prin intermediul Feniei (primind şi ea astfel un rol de „medium"), pentru că o numeşte pe Vica „iepşotină" (pe care şi el o doreşte), care s-a iubit cu Gură Spovidău, un hoţ din împrejurimi; iar Fenia o numeşte „stricată" când o vede în apropierea dunelor albe unde vor să înmormânteze copilul.

Din orice perspectivă am privi-o pe Vica, ea este înconjurată de o aură legendară cu cântece proprii, care prezintă naşterea şi copilăria ei mitizată (originea necunoscută, natură care protejează şi o hrăneşte pentru a supravieţui, un tată legendar care a fost omorât de mai multe ori şi înviat de ape), la fel ca în cazul oricărui erou. Tot ea este prezentată ca având „puteri magice" şi este asemănată cu paparudele.

Un element ce se deplasează din perioada pre-creştină în cea creştină este motivul îngropării celui mort în pământ. Credinţa în necesitatea îngropării celui mort este arhaică, apărând în diferite culturi – la triburi africane, în China sau la grecii antici, la care este înrădăcinată „convingerea că soarta sufletelor depinde de îndeplinirea de către cei vii a ritualurilor cuvenite faţă de cadavrul mortului. Sufletul mortului lipsit de înmormîntare nu-şi găseşte tihna în viaţa de apoi. Grecii acordau o mare importanţă împlinirii ultimei datorii faţă de cel mort. Nimic din religia greacă nu ocupa un loc atît de important şi nu afecta atît de profund starea de spirit a credincioşilor ca atitudinea faţă de cei morţi. Moartea în sine nu insufla grecilor o frică deosebită, dar ideea că după moarte cadavrul ar putea să rămînă neîngropat şi să fie dat pradă cîinilor li se părea groaznică"[10]. Necesitatea îngropării mortului influenţează până şi natura. În momentul în care se hotărăsc să îngroape copilul în dunele de nisip, parcă şi furtuna se potoleşte, vântul se linişteşte şi plouă din ce în ce mai rar, parcă sufletul celui mort şi-ar găsi, în sfârşit, liniştea. Hotărârea de a-l îngropa, se pare, nu ajunge pentru că „vuietul apei, abia auzit un timp, începu să crească din nou"[11]: Interesant este că „instrumentul" îngropării copilului este Vica. În timp ce părinţii sapă cu disperare o groapă în nisipul alb, barca este luată de apele descătuşate, iar Vica sare în barcă şi o conduce spre unul din cele două spaţii uscate ale satului, spre şcoală (pământul şi casa lui Vlase fiindu-le refuzate), unde, împreună cu învăţătoarea – după cum află părinţii de la oamenii satului – se pregăteşte să îngroape copilul. La aflarea veştii, Conradt ridică ochii şi vede mistreţii venind cu apele. Vederea lor îi provoacă râsul (formă de eliberare, descătuşare), care devine hohot şi este urmat de săteni. Este pentru prima oară când Conradt va vorbi şi va fi despre / către Vasile, „mistreţul acela bătrân şi chior", de parcă venirea mistreţilor anunţă eliberarea lui din rolul de luntraş, de Charon şi preluarea rolului de către Vica, o Sibyllă a Deltei în această ipostază. În mitologia greacă, Sybilla parcurge cu Enea drumul lui Charon în sens invers, spre lumea celor vii, restabilind ordinea. În acest rol, ea este acceptată de către comunitate, care parcă s-a îmblânzit, la fel ca mistreţii.

Printre elementele pre-creştine găsim simbolurile animaliere sau cele patru elemente primordiale care deţin locuri de cinste în toate culturile / religiile lumii.

[10] Tokarev, Serghei Alexandrovici, *Religia în istoria popoarelor lumii,* Ed. Politică, Bucureşti, 1976, p. 382.
[11] Bănulescu, Ştefan, *Op. cit.*, p. 30.

Simbolul păsării apare sub multiple forme în text de la pasărea din visul părintelui Ichim la cioara neagră. Acest simbol are semnificaţii variate în diferitele culturi ale lumii reprezentând legătura dinte cer şi pământ, având rolul de mesager sau de ilustrând sufletul omenesc. Ca mesager ceresc, apare în literatura chineză, iar în Islam este simbolul îngerilor, astfel prezicerea cântului şi zborului lor este egală cu interpretarea mesajului divin. Pasărea migratoare apare în Upanişade ca referire la „credinţa în migrarea sufletului din trup în trup până la zborul final spre acel cuib în care îşi va găsi în sfârşi adăpost împotriva pericolelor transmigrării”[12]. Imposibilitatea găsirii acestui loc de odihnă este sugerat de părintele Ichim prin referire la condiţiile istorice: „ai să vezi, cocorii n-au să mai vină de la sud în primăvara asta. Peste Grecia şi Italia cîte păsări au să poată trece? Rommel e încă în Africa. O să rămânem numai cu vrăbiile”[13], suferinţa locală dilatându-se în global.

Pasărea se află în relaţie şi cu Geneza creştină – „la începuturile Facerii (1,1), duhul lui Dumnezeu se purta ca o pasăre, deasupra apelor primordiale”[14] – şi nu numai. În visul părintelui Ichim apare pasărea albă care, prin acţiunea ei de a bea lapte, contribuie la crearea unei lumii, sacre prin puritatea ei, unde diaconul doreşte să se mute împreună cu soţia sa pentru că acolo „n-o să ne mai înece apa în fiecare an”[15].

Pasărea ca simbol al „nemuririi sufletului”[16] sau al *sufletelui-pasăre* poate fi relaţionată şi cu fiul lui Conradt, pentru că „păsărelele reprezintă adesea nu numai sufletele morţilor, adică sufletele eliberate, în drum spre patria lor din ceruri unde îşi aşteaptă reîncarnarea, ci şi sufletele copiilor”[17]. Sufletului lui îşi caută locul – după cum tatăl său caută un loc pentru a-i îngropa corpul – loc care, în mitologiile centro-asiatice, siberiene şi indoneziene este copacul, pentru că „*sufletele-păsări* se aşează pe crengile Arborelui lumii”[18].

Un simbol al morţii sunt ciorile care se aflau în vârful dunei şi nu vor să plece nici când Conradt se apropie de ele. Când le loveşte, ele se ridică, dar nu zboară prea departe, ci fac cerc în jurul lui. Cioara este un simbol ambivalent, având conotaţii negative (din cauza coloritului), dar şi pozitive. Valenţele ei funerare sunt ilustrate în credinţele populare, dar şi în unele religii.

Cioara mai este cunoscută şi pentru alte semne prevestitoare. Astfel, ea este prevestitoare a belşugului casei, a recoltei bune, pentru că atunci are de unde fura. Cioara mai este cunoscută şi ca pasare care prevesteşte schimbările meteorologice, anunţând, în special, vremea rea şi, important din punctul nostru de vedere, ploaia[19].

Simbolul *mistreţului* este de origine străveche, el întruchipând autoritatea spirituală. Această simbolistică poate fi valabilă şi datorită proprietăţii mistreţului de a dezgropa şi de a se hrăni cu fructele stejarului – arborele sacru, axis mundi[20]. Un aspect al simbolisticii mistreţului rezidă în caracterul său „*hiperborean,* deci *primordial*. El este avatarul sub care Vishnu a readus pământul la suprafaţa apelor şi l-a organizat”[21]. Prezenţa lor masivă din final, venirea lor cu apele simbolizează purificarea locului, reorganizarea lui, un nou început (animalul reprezentând şi ciclicitatea). Aceştia pot fi interpretaţi şi ca degradarea umanului în sub-uman – deoarece porcul sălbatic este şi simbolul desfrâului şi a brutalităţii[22] (fratele lui

[12] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit* ., vol. III, P-Z, p. 24.
[13] Bănulescu, Ştefan, *Op. cit.*, p. 13.
[14] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit* ., vol. III, P-Z, p. 25.
[15] Bănulescu, Ştefan, *Op. cit.*, p. 14.
[16] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit*., vol. III, P-Z, p. 25.
[17] Idem, p. 26.
[18] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit*., vol. III, P-Z, p. 26.
[19] Sârbu, Georgiana, *Păsările prevestitoare. Cioara şi cucul* în „Cultura”, nr. 274 / 20.05.2010.
[20] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit.*, vol. II, E-O, p. 306.
[21] Ibidem
[22] Ibidem

Conradt, oamenii satului faţă de Vica). Imaginea mistreţilor agresivi, în stare să atace omul chiar pe teritoriul lui, subliniază simbolistica lui în creştinism, unde este văzut ca demon, asociat patimii şi prăpădului[23]. Ei sunt şi elementul care declanşează criza de isterie a lui Conradt, de fapt, mistreţul care se află în fruntea turmei, Vasile. Este recunoscut de Conradt, datorită colţului lipsă. Conradt spune că acu zece ani mistreţul i-a mâncat din mână, după care aflăm că mistreţul acesta a trăit şi pe timpul tatălui lui Conradt. Prin acest lucru devine un animal fără vârstă, magic, totemic. Comuniunea aceasta dintre animal şi om s-a desfăcut datorită păcatelor oamenilor, iar mistreţii au devenit agresivi, duşmanii oamenilor, iar refacerea echilibrului este posibilă doar în moment de criză, când mistreţii se îmblânzesc şi, în frunte cu conducătorul lor, Vasile, parcă îşi prezintă jocul oamenilor, care sunt distraţi de salturile lor şi îi acceptă – la fel cum Vlase, conducătorul oamenilor, se îmblânzeşte la vederea Vicăi goală şi vrea să o accepte.

Pământul şi apa sunt două element vitale, primordiale. Emersiunea pământului din ape, despărţirea celor două se găseşte în miturile genezei aproape tuturor culturilor / religiilor. O variantă interesantă este cea din hinduism, unde Vishnu – transformat în mistreţ – aduce la suprafaţă pământul, putându-l într-un colţ. (Re)acoperirea pământului de către ape, în schimb, este asociat, în general, conceptului de pedeapsă a divinităţii, „glia suportă, iar cerul acoperă.[…] este complet supusă principiului activ al Cerului”[24]. Apele (active) acoperă pământul, furând-i omului unul dintre elementele esenţiale necesare supravieţuirii. Oamenii satului din Deltă nu au pământ, nu au unde să trăiască, unde să-şi îngroape morţii – „Asta-i tot. Nu-i pământ.[…] N-avem unde-ţi înmormânta copilul! Nu-i pământ măcar pentru o groapă”[25]. Până şi diaconul, când este întrebat de cei doi lăutari ţigani ce să cânte, el le zice că ceva cu pământ şi iarbă că s-a săturat să audă bocete timp de treizeci de ani.

Simboluri cromatice directe sau indirecte apar legate mai ales de alb sau negru. Albul, culoare purităţii, apare în visul părintelui Ichim prin pasărea albă, creatoare a unei lumi tot albe „un fel de pământ pietros din lapte”, grind „de lapte tare”, „de lapte împietrit”, unde subconştientul lui (pentru că apare în vis) îl atrage. Pământul sacru visat de Ichim se materializează în nisipul alb în care se vrea înmormântat copilul şi pe care stau ciorile (negre), semn al doliului.

Printre elementele de creştinism identificate în text apare ideea de pedepsire a păcatelor, un motiv care apare de mai multe ori, la diferite nivele, de la micile păcate casnice (adulterul) se trece, prin cele ale comunităţii (izgonirea Vicăi), la cele globale (războiul). Diaconul ne arată că ne aflăm în timpul războiului mondial, din această cauză nu puteau ajunge păsările călătoare în Deltă: din cauza păcatelor, lumea moare sub o ploaie de ghiulele, iar natura „rupe legăturile” cu aceşti oameni simpli, care nu pot trăi decât în concordanţă cu ea.

Ideea de *Cel Ales* are mai multe ipostaze în nuvelă. Apare sub forma mitului creştin al lui Noe, Alesul antediluvian, Conradt apărându-ne la un moment dat asemenea lui Noe care caută o bucată de pământ unde să ancoreze, într-o lume a potopului. Aceasta poate fi ipostaza celui ales de Dumnezeu pentru a supravieţui şi a întemeia o lume nouă. Alesul Christic poate fi identificat în imaginea copilului lui Conradt, care urmează a fi înmormântat. El reprezintă sacrificiul celui fără de păcate, pentru ca ceilalţi să poată supravieţui, chiar dacă aceştia sunt şi rămân păcătoşi. Ideea este accentuată de bocirea copilului de către mama sa, împreună cu o păcătoasă (idee sugerată, pentru că Vica boceşte, de fapt, respingerea ei de către comunitate): „Vica începu să bocească, Fenia încercă să bocească mai mult decât ea, să-i acopere celeilalte

[23] Idem, 307.
[24] Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Op. cit.*, vol. III, P-Z, p. 40.
[25] Bănulescu, Ştefan, *Op. cit.*, p. 16.

vocea […] Şi Fenia fu mulţumită o clipă de plânsul Vicăi – copilul era astfel omenit cum trebuie de plânsul tânăr al fetei”[26].

O urmă a mercantilismului, regăsit şi în Biblie, ne este prezentat prin fratele lui Conradt, singurul care are grădina încă uscată, dar care, atunci când i se cere să le dea un loc unde să-şi înmormânteze copilul, se scuză prin faptul că nu ar avea unde să pună nutreţul pentru animale (are şase vaci!). Acesta pare ori un primitiv care luptă pentru supravieţuire şi căruia animalele i se par mai importante pentru că reprezintă o sursă de hrană, ori un avar al zilelor noastre căruia i se pare că sărăceşte dacă rămâne fără câteva vite. Pare orice, doar un bun creştin nu! El este indignat şi pentru că tatăl hoţilor, Andrei Mortu îşi datorează viaţa apei blestemate care „l-a înviat” şi astfel poate să-i prade pe săteni, lipsindu-i de bunurile lumeşti.

După toate acestea îi vorbeşte de lucruri materiale cumnatei sale venite să ceară o palmă de pământ uscat, şi de faptul că Vica – care este considerată de oameni fiica lui Andrei Mortu – vrea să pună mâna şi pe soţul ei. (Aici dăm peste alte păcate. Vica nu a sucit doar capul familiştilor, dar se pare că şi pe cel lui Hogea din Bagdad, „dublu” păcat.) Cumnata îi ţine partea, dar când Vlase vrea să-i arate că apa freatică e mult prea aproape de suprafaţă, iese o apă curată, iar ea îşi sfătuieşte bărbatul să facă fântână. Spune că e păcat să „spurce” pământul îngropând copilul. Intră în casă şi mulţumeşte la icoane pentru apa curată, după ce mulţumeşte Feniei că a trecut pe la ei, pentru că altfel nu găseau apa aceasta! Este de fapt parteneră egală a soţului în această situaţie.

Consider că nuvela reverberează elemente creştine şi precreştine care, uneori, nu pot fi disociate, sunt feţe diferite ale aceleaşi monede (exemplul stejarului care este simbol creştin şi precreştin totodată) şi care, sub stratul mitic, ascunde realităţi crude ale societăţii, cum ar fi adulterul, agresivitatea, preferinţa pentru valorile materiale, faţă de cele spirituale, lipsa bunei-cuviinţe şi a empatiei, presiunea comunităţii asupra individului, neacceptarea celor care nu se conformează tiparului etc., adică trăsături umane. Iar ieşirea din matcă înseamnă pedeapsă urmată de purificare, ciclicitate, adică un nou început, care va avea aceleaşi finalităţi, pentru că istoria se repetă.

BIBLIOGRAFIE:

Bănulescu, Ştefan, *Mistreţii erau blânzi* în „Iarna bărbaţilor”, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979.

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Vol. III, P-Z, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II, *Proza. Teatrul*, Ed. Aula, Braşov, 2001.

Sârbu, Georgiana, *Păsările prevestitoare. Cioara şi cucul* în „Cultura”, nr. 274 / 20.05.2010.

Tokarev, Serghei Alexandrovici, *Religia în istoria popoarelor lumii,* Ed. Politică, Bucureşti, 1976.

[26] Idem, p.34.

THE FEMININE MYSTERY IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S SHORT PROSE

Mihaela Stanciu (Vraja), Assistant, PhD Student, Technical Construction University of Bucharest

Abstract: In the interwar period, as well as afterwards, Hortensia Papadat-Bengescu was generally considered an antifeminist, but the articles she published in the magazines of those times, as well as her works bring to discussion the woman and her role in society, justifying therefore the special interest given to women. Even if the writer didn't assume this role with an exacerbated militancy, when she creates her characters she keeps the leading role for a woman to the detriment of a man, as he is rather the element that completes her image. In the short prose, the feminine mystery derives of motives such as sickness, solitude, the search for happiness and love, the woman's condition in society. In what regards Hortensia Papadat-Bengescu, we notice that she doesn't write in favor of women, and neither does she try to portray them favorably; however, for us, the concept of feminine literature starts taking shape in connection to her works.

Keywords: femininity, feminine mystery, feminine literature, love, solitude.

Dictionaries define feminism as a social movement which militates for the equality of rights between women and men in all areas of activities. Even if she declared: "I'm not 'a feminist'[1]" and she considered that "everything is between a man and a woman, a report of possibility of intellectual work. Women are physically weaker. And because the physical sustains the intellect, it's only natural that she is intellectually placed on a lower level"[2], Hortensia Papadat-Bengescu also signs articles with feminist accents, as we notice in *The Veil Rises* (*Se ridică vălul*), an article addressed to men, in which the writer tries to define the feminist movement, as well as to establish her role in the literature of this kind: "What is feminism? It's the mystery of a veil. A veil beneath which time covers the woman and one which hides the light of social realities from her. […] Today the light broke forth triumphant. The woman only asks what can't be otherwise. […] The feminism, so visible in her main desires, still fights the shadows of the public opinion's bewilderment. […] In the shadows of the sheltered workshop, where I only ask the chisel to be faithful to the thought, I believe she asks to take nobody's place. She doesn't want to take – she wants to share – if it is true that she shared the concerns and the needs, and even the work. […] Few are those who can carry the sword and the pen. In the war you carry, I'm no chief and no soldier, but still I think that I am naturally comprised in the peaceful lines of your army. And if out of the absolute retreat of the literary work, from where I will value your efforts, but from where I don't think I will exit to the public arena, I will be of no real use to you, maybe I am a small example that one can work outside the restriction of the household occupations, as well as beside it, without

[1] Dan Petrașincu. "Viața de taină a unei scriitore nedreptățită de publicul românesc", in *Rampa*, year 19, no. 5489 (the 4th of May 1936), page 3.
[2] *Ibidem.*

these activities to become enemies."[3] The article is published shortly after the writer had published her first short prose volume, *Deep Waters* (*Ape adânci*).

Even if E. Lovinescu declares that "literature is not generally a woman's vocation[4]", he writes the foreword to the first anthology of this genre, *The Evolution of the Feminine Writing in Romania* (*Evoluția scrisului feminin în România*)[5], while feminine literature in the interwar period was not seen as a notion, nor did it have a good timing with the waves of feminism; on the contrary, it was even marginalized; Hortensia Papadat-Bengescu's writing leads to a mental pattern of women's literature, as Elena Zaharia-Filipaș states, so that "we can detect in Lovinescu the signs of an interest – weak and sporadic for us – for a theory of femininity in literature, and even for the definition of what we nowadays call 'feminine writing'[6]."

When they gloss upon the theme of women's literature, Nicolae Balotă admits that writers such as Madame de Staël, Virginia Wolf, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir and, for us, Hortensia Papadat-Bengescu are "intellectual writers, fully equal – with respect to their relation to the word – with men."[7]

Although Hortensia Papadat-Bengescu doesn't strike by adopting a definite feminist position, she tackles with themes and traits that connects her works to those of feminine literature in general, as the writer Olga Caba observed: "The best interwar Romanian writer was, no doubt, Hortensia Papadat-Bengescu. She had the great worth of creating characters without necessarily planning to take her place among them by setting aside one or more of them, replacing them with her corrected *I*, a typical attitude of the feminine writing."[8] When she glosses upon the specific of feminine prose, Olga Caba states that "first of all, the woman will be deprived of the larger horizon of the masculine spirit. She will necessarily be 'the second string'. However, first of all, she will try, according to her nature, to seduce through her writing too, through her personal style, through the absurdity that characterizes her, by the fact that she thinks of completely different things compared to those men think of, which leads her prose to whole other meanders, more unexpected."[9] In the same interview she gives to Liana Cozea, the writer makes a comparative study between Hortensia Papadat-Bengescu and Emily Brontë, concluding that they both have common coordinates and they "don't captivate only through style, but also through more substantial qualities which crept into the art of writing despite their femininity, in whose eyes the treacherous nature dropped, intentionally or by mistake, an ingredient usually destined to the male. They will not seduce through style, but they will find the right tone to create real living characters, justified to the last fiber, and they will take the storyline right from the hands of destiny to spin it on. These chosen women, these true writers are few. The others are only writers[10]."

Here is what Emilia Humpel (Titu Maiorescu's sister) wrote, a distinct public voice, generic for the entire plethora of the women that were aware of the fact that change comes with education: "The more solid instructed the woman is, the more her judgment will be more developed… the less she will settle for the conventional quirks of the past to appreciate things and their placing among the high or the low ones."[11] Certainly, from the orientation of women

[3] Hortensia Papadat-Bengescu. "Se ridică vălul", in *Sburătorul*, year I, no. 38 (the 3th of January 1920), pages 282-283.
[4] E. Lovinescu: *Aqua forte*, Editura Contemporană din București, 1941, page 317.
[5] Mărgărita Miller-Verghy, Ecaterina Săndulescu, *Evoluția scrisului feminin în România*, foreword by E. Lovinescu, Editura Bucovina, București, 1935.
[6] Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*. Editura Paideia, București, 2004, page 5.
[7] Nicolae Balotă, *Arta lecturii*, Cartea Românească, București, 1978, pages 349-350.
[8] Olga Caba, "Specificul prozei feminine", in *Familia*, series V, year 25 (125), no. 4 (284), (April 1989), page 11, reproduced in Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1994, pages 268-269.
[9] *Ibidem*, page 268.
[10] *Ibidem*, page 269.
[11] Emilia Humpel, "O pătrime de secol", in *Unirea femeilor române*, year I, no. 1 (the 24th of January 1909), page 14, reproduced in Alin Ciupală. *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 2003, page 64.

towards education, reading and the study of foreign languages, in the 20th century the feminist movements in Europe started to grow. With Virginia Woolf's essay from 1929, *A Separate Room*, the existence of a feminine literature starts being taken into consideration. Later, Simone de Beauvoir, along with the philosopher Anne Zelenski, the lawyer Gisele Halimi, the writer Claire Etcherelli and the actress Delphine Seyrig, launches with a fervent activism the idea of *The Manifest of the 343* (the 5th of April 1971), by which 343 women signed admitting they had had an abortion. From here to the legalization of the abortion in France (The Veil Law in 1975) not many steps were made. In 1949 Simone de Beauvoir had created a revolution by the book *The Second Sex*, which quickly became a bedside book of feminism. In those one thousand pages she wrote she circulates sayings such as: "We are not born, but rather we become women" or "If the woman wants to be equal to the man, she must become a man", this is why "With women we witness, right from the start, a conflict between their autonomous existence and their request to be something else; they are taught that, in order to be liked, they must try to be liked, they must turn themselves into objects, to give up on their self-sufficiency. They are treated like living dolls and they are denied their freedom; this way, a vicious circle looms, because the less they make use of their freedom to understand, the less resources they will find in it, the less will they dare to assert themselves as subjects; if they would be encouraged, they might prove the same living exuberance, the same curiosity, the same spirit of initiative, the same boldness as men. This often happens when a little girl is given a manly education; she is then spared of many problems."[12]

Even if for us the concept of feminine literature starts taking shape with the works of Hortensia Papadat-Bengescu, we must mention that up to her there were other texts too that tackled with a woman's condition in a hostile society. A relevant example is that of Sofia Nădejde, who defends women's rights and, as Elena Zaharia-Filipaș thinks, she is the author of the first feminine novel[13]; despite the fact she didn't achieve the same notoriety as other international supporters, we must mention that Sofia Nădejde appears now in a dictionary that reunites the offices of the European feminism from the 19th and the 20th centuries[14].

With respect to Hortensia Papadat-Bengescu, we notice she doesn't write favoring women, nor does she try to present them in a favorable position. The woman from the early prose of Hortensia Papadat-Bengescu doesn't follow the road (at least the mental one) that those times still enforced on her, so she doesn't necessarily dream of marriage and maternity, but simply of love, whether it feeds out of imagination, as femininity means more than love, more than maternity: this is why for Bianca Porporata the soft blowing of the wind is an alluring caress that turns it into the lover to which the feminine character obediently responds: "I have a lover, Juan! He was with me tonight. He came, without me taking any notice, through the dark garden and he took me from behind my forehead, gentle, as the thin hair dispersed and the toil of the day scattered. He kissed my neck without me being able to reprimand him, on my bare neck, where I get upset and I don't want to; he walked without permission, before I could stop him, and he slowly slipped under the large sleeve up to the shoulder, he made me shudder when he gripped my breast, he glided along my ankles like a shiver, through the opaque pores of the coat, he slipped everywhere, young and refreshing, like a shield bearer from northern lands, and I stood on the spot where he got hold of me and, defenseless, I let him play as he wished. […] He rarely holds me in deadly arms of destruction, hits me and banishes me, but tonight I am barely touched by the wind as sly as a

[12] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, translation by Diana Bolcu and Delia Verdeș, foreword by Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1998, page 274.
[13] Elena Zaharia-Filipaș, *cited work*, page 4.
[14] Francisca De Haan, Krasimira Daskalova, Anna Loutfi, *Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms in Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries*, Central European University Press, Budapest & New York, 2006, pages 360-362.

squire." (*To Don Juan, to Eternity, Writes Bianca Porporata – Lui Don Juan, în Eternitate, îi scrie Bianca Porporata*).

Glossing upon the fight against the feminine mystery, E. Lovinescu admits that Hortensia Papadat-Bengescu's literature is "feminine by the object of its study […], manly by the strict scientific process, by the tone and by the elimination of sentimentality and sentimentalism[15]." Despite this, when she writes about the conception of passion, the reviewer thinks that "however, Mrs.'s H.P.-Bengescu's heroines are not feminists. Their only concern is the spasm of the heart, which the writer's ear perceives and decomposes, while the eye pervades to the depths of their souls, unveiling the delicate game of emotions."[16] Tudor Vianu doesn't neglect the subject of feminism in the writer's literature either, asking rhetorically: "So: 'feminine literature'? Yes and no. Because, by the intellectual force of the analysis, Hortensia Papadat-Bengescu surpassed the somewhat narrow frames of what she called, with the tone of an obvious underestimation, 'feminine literature'."[17]

Analyzing the aspects of femininity in the writer's works, Tania Mușina states that "no discussion that has women or femininity as a subject can ignore the roles that women have with those around them – relatives, friends, acquaintances. Because beyond the eternal feminine there are relations, conflicts with the exterior world."[18]

In Hortensia Papadat-Bengescu's prose, the man is not only the relative, the friend or the acquaintance, but also the betrothed, sometimes the husband or the lover; there are situations, namely in the short prose, when the man is a projection that is part of the woman's imagination. Anton Holban emphasizes that in a completely feminine environment the male is seen as an intruder: "The atmosphere in *Women, Among Themselves* (*Femeile, între ele*) is completely feminine, whence the boy who comes to invite Mary to play tennis is thrown back like a ball with an invisible tennis racket."[19] The feminine route from the novels is a winding one, as the character experiences tangled situations of a questionable morality; the roles follow one after another with great speed from mothers with illegitimate children to women who marry and remarry, then become lover-wives442w in love or they are only greedy for wealth.

As Florin Mihăilescu remarks, "Hortensia Papadat-Bengescu's characters impress right from the start in two apparently contradictory ways: by their unity and by their variety. Especially in the period of her first creations, the unity was ensured by the quasi-singularity of the perspective. The storyteller identifies most of the times with the writer herself. The exterior realities were fully reported to only one consciousness."[20] In her first works, the feminine characters tell their stories either directly, by monologues or dialogues, or indirectly, by means of letters, but the masculine projections are mostly imaginary.

If femininity defines the overview of features that make the specific of the feminine nature, the question that inevitably rises is this: what kind of character renders the early works of Hortensia Papadat-Bengescu?

As in the first works prevails the introspective discourse, we can't always follow the character's classification in certain typologies, but there are situations in which details about the socio-economical or socio-cultural position they have are disclosed; for instance, Alina

[15] E. Lovinescu, *Scrieri I. Critice*, edited by E. Simion, Editura pentru Literatură, București, 1969, page 344.
[16] *Ibidem*, page 343.
[17] Tudor Vianu, *Scriitori clasici români*, anthology, chronology, critical references and bibliography by Ion Nistor, foreword by Ion Biberi, EdituraAlbatros, București, 1998, page 259.
[18] Tania Mușina, *Ipostaze ale feminității în romanele Virginiei Woolf și ale Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2013, page 134.
[19] Anton Holban, *Opere*, vol. III, introductory study, edited, notes and bibliography by Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975, page 28.
[20] Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, București, 1975, page 54.

from *The Sea* (*Marea*) is a wealthy woman: "Then, a friend of mine, Alina, invited me to get accommodated on her estate, at the town's outskirts, although she was unable to keep me company, as she only stays there during the six warmer months of the year." Adriana from *Adriana's Novel* is also a well-circumstanced woman, even if that is not enough to make her happy; "from the society's elite, the wife of a prefect from a large province, the object of contemplation, admiration and envy of sixty people that formed the top of parasitism of provincial nobility, then gradually decreasing to the different classes towards the town's outskirts, known to everyone because her man was strong and rich and because she was elegant and proud, one day she eloped with someone unknown, a petty employee, a small musician who added his insufficient art to his modest job as a clerk in a bank. How? Why? Since when?" Manuela from *The Woman in Front of the Mirror* (*Femeia în fața oglinzii*) is also part of the same high society, she goes to soirees, even if they don't please her: "During the day of the soiree she lounged quietly, because everything that could stop her could not displease her. She would have gladly given up; that is precisely why nothing ever happened." In Sultana Craia's opinion, the novel characters too "can't be placed in a 'table of elements', strict and encompassing, but most of them can be inserted. In Hortensia Papadat-Bengescu's literature, women are not angels, nor demons, but only females. Built on canvassing seasoned with introspection, the novels of this writer have a feminine perspective – sometimes also feminist – but not essentially different from that of male writers."[21]

In Simone de Beauvoir's opinion, the woman's way of dressing "has a double nature; it is destined to show the woman's social dignity (her standard of living, her wealth, the environment to which she belongs), but at the same time it materializes the feminine narcissism; her apparel is a uniform and an ornament."[22] Moreover, the woman is defined through her clothing, she is made complete by it because "to care for her beautification, to dress oneself is an effort which allows her to assimilate her own persona, just like she assimilates her home through her housework; then her self seems chosen and recreated by her."[23] In Hortensia Papadat-Bengescu's novels, the clothes and the ornaments are a subject that gets a clearer contour than in the short prose: for instance, Ada Razu had rings with stones as big as a tunic's button on her black hands with shivering fingers" (*The Disheveled Virgins – Fecioarele despletite*); Mini Persu is captivated by some jewels in a show-window: "the emerald was truly amazing, the filigree was an ethereal lace, and the bracelet was a hand cuff of massive gold. A delight for a greedy look at beautiful and expensive objects." (*The Disheveled Virgins – Fecioarele despletite*), and Lina from the same novel "would randomly buy today a ready and untried dress, usually green or blue, tomorrow a silk or a velvet cloak, according to the season, and hats that, truth be told, always had red feathers or flowers." However, we cannot state that in the author's early prose the subject is a totally neglected one; in her short stories there are some situations in which we observe that the charm of the character is rendered not only through the description of the woman's body, but also through the pieces of clothing and the accessories; for instance, Mrs. M. wears a purse "with a rim of old silver polished in a strange lizard emblem" (*Women, Among Them – Femei, între ele*), while Manuela from *The Woman in front of the Mirror* (*Femeia în fața oglinzii*) "puts on the black 'mousseline' dress that encircled only the waist in a netting of small black pearls" or "enveloped too in supple fabrics, she softly sways inside the rustling folds. The dark velvet, that of the small hat, would place a strip on the forehead, whitening it. A sneer would crush the mouth without breaking its arch, under the short veil that was barely touching her lips." In the letters in *The Sea* (*Marea*) too the author glosses upon the clothing and the accessories: "Last night I wore a black dress. It is not new, on the contrary, but there is something in its

[21] Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, page 76.
[22] Simone de Beauvoir. *Al doilea sex*, vol. I, cited edition, page 274.
[23] *Ibidem.*

shape that is harmonious. I like black: it's like a background canvas on which the face emerges. One of my own said to me: 'You have a low cut, aren't you going to put something around your neck? You have a golden thread, with an enamel butterfly, it's nice. Yes, it's nice, but I won't put it on. Why? Because an uncovered neck is prouder, it's like a swan's neck'." On the opposite side we also notice the character that lacks grace not because of her age, but mostly because she doesn't know how to dress herself, like Lady Ledru from *Women, Among Them* (*Femei, între ele*), who has "two locks of brown temples, smooth as always, her coil of well-combed pigtail, her dress with a white collar and her sanguine face. […] Swiss and a widow. As a Swiss, she dresses disagreeably, as if she intends in every detail of her apparel to take any charm away from the clothes and from the body."

Of women's age one speaks indirectly[24], as the author says, giving the impression that she is trying a projection of the character who doesn't say her age. Actually, Hortensia Papadat-Bengescu classifies her heroines from this point of view. Sephora from the short story bearing the same name is a young girl who "is 19 years old, confesses she is 16, and the person listening to her could swear she's lying and that she is no more than 14. She's a child! She's always laughing lively and the timbre of her laughter is crystalline"; about Mrs. M. (*Women, Among Them – Femei, între ele*) the author says: "I used to contemplate with sympathy that odd autumn beauty of hers, apparently even more delicate now, with the tones of faded petals on her face, with the admirable body under smoky veils, a color adopted by the simple and deliberately blackened elegance of the lovely woman who seemed to surround herself with the melancholy of gray clothes to be in harmony with the delicate sunset of life."

When she brings to discussion the subjectivism from Hortensia Papadat-Bengescu's short stories, Anton Holban highlights that the author brings forth theories that find their echo in the objective texts. "She also tries harmless little theories, usually graceful, sprinkled everywhere, which sometimes may have been agreeable if reduced to a single phrase and which, however, by the detailed exposure, by the excessive insistence, burdens."[25] Moreover, he strengthens his statements by some examples drawn from the author's texts themselves. For instance, "The woman and the man do not love in the same way. The woman forgets all that happened before" – an excerpt that can be found in *Women, Among Themselves* (*Femei, între ele*), as well as in *The Woman in Front of the Mirror* (*Femeia în fața oglinzii*); other times we find the same idea in different words and texts: "In the middle of the crowd, speaking, laughing, I feel alone, I isolate myself and I reflect clearly within myself, I lie in wait and with an amazing quickness I judge, I weight, I think, I dream… and I cannot mix my life with theirs in a homogeneous paste; something odd always comes off, something with other substance, which cannot be combined" or "in the middle of the world you are no longer the person you are in your intimacy, I almost don't recognize you anymore – you have a grain of misanthropy. You say: 'I feel great and perfectly well by myself'… By yourself. Such flexible words!" (*The Sea – Marea*), a theory that can also be found in a fragment from *The Woman in Front of the Mirror* (*Femeia în fața oglinzii*). "Manuela was now watching absent-minded. From the place she was in, as well as from the middle of the dance, she was watching as if from a great distance and she was watched the same way. A free circle was mapped around her, one that separated her from the crowd. And in this isolation there was contentment, as well as pain."

An opinion at least different from that of those that talk about the subject of femininity is developed by Sorin Alexandrescu in the article "The Slippery, the Feminine Necessary"

[24] Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I, critical edition and notes by Eugenia Tudor, foreword by Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, page 176.
[25] Anton Holban, *cited work*, page 15.

("Alunecosul, necesarul feminin"), in which he starts with the idea of Toril Moi[26], according to which the woman is a biological concept, the feminism a political one and femininity a cultural one, and he concludes that in the Romanian culture the empowerment of some specific categories, like that of women, didn't start yet. Moreover, with respect to Romanian literature, in this case Hortensia Papadat-Bengescu, the becoming of the author took the form of a "castration": "How else could we name the process by which Lovinescu corrects the 'wrong' beginnings of Hortensia Papadat-Bengescu's first works, bringing her on the right tracks of the objective prose? A 'maturation' welcomed by the Romanian criticism in the Romanian – why not call it *phallocratic* – culture, but its analysis might reveal unexpected axiomatic structures in its interpretation, of which we are not even aware (any longer)."[27]

In the interwar period, as well as later on, Hortensia Papadat-Bengescu was considered, almost without appeal, an antifeminist[28], as Bianca Burța-Cernat observes, but the articles which bring to discussion the woman and her role in society that she published in the magazines of those times, as well as her works, justify the interest given "to the second sex". Even if the writer didn't assume this role with an exacerbated militancy, when she builds her characters she keeps the leading role for the woman to the detriment of the man, as he is rather the element that completes her image.

Bibliography:

Alexandrescu, Sorin, "Alunecosul, necesarul feminin", in *Secolul XX*, no.7-9 (1996), pages 17-20, reproduced in *Identitate în ruptură: mentalităţi româneşti postbelice,* Editura Univers, București 2000, pages 306-311.

Balotă, Nicolae, *Arta lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms in Central, Eastern and South Eastern Europe, 19th and 20th Centuries (Francisca de Haan, Krasimira Daskalova, Anna Loutfi), Central European University Press, Budapest & New York, 2006.

Burța-Cernat, Bianca, "Hortensia Papadat-Bengescu: puțin feminism", in *Revista 22*, no. 106 (the 24th of May 2011), page 9.

Caba, Olga, "Specificul prozei feminine", in *Familia*, series V, year 25 (125), no. 4 (284), (April 1989), page 11, reproduced in Liana Cozea, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1994, pages 268-269.

Craia, Sultana, *Îngeri, demoni şi muieri*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

de Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, vol. I, translation by Diana Bolcu and Delia Verdeș, foreword by Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1998.

Holban, Anton, *Opere*, vol. III, introductory study, edition, notes and bibliography by Elena Beram. Editura Minerva, București, 1975.

Humpel, Emilia, "O pătrime de secol", in *Unirea femeilor române*, year I, no. 1 (the 24th of January 1909), page 14, reproduced in Alin Ciupală, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 2003, page 64.

Lovinescu, E., *Aqua forte*, Editura Contemporană din București, 1941.

Lovinescu, E., *Scrieri I. Critice*, edited by E. Simion, Editura pentru Literatură, București 1969.

[26] Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine", in *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, New York (1989), pages 117-132.
[27] Sorin Alexandrescu, "Alunecosul, necesarul feminin", in *Secolul XX*, no.7-9 (1996), pages 17-20, reproduced in *Identitate în ruptură: mentalităţi româneşti postbelice,* Editura Univers, București, 2000, pages 306-311.
[28] Bianca Burța-Cernat, "Hortensia Papadat-Bengescu: puțin feminism", in *Revista 22*, no. 106 (the 24th of May 2011), page 9.

Mihăilescu, Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, București 1975.

Miller-Verghy, Mărgărita, Săndulescu, Ecaterina, *Evoluția scrisului feminin în România*, foreword by E. Lovinescu, Editura Bucovina, București, 1935.

Moi, Toril, "Feminist, Female, Feminine", in *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, New York, 1989, pages 117-132.

http://www.torilmoi.com/wpcontent/uploads/2009/09/Feminist_Female_Feminine-ocr.pdf, accessed on the 27th of October 2014.

Mușina, Tania, *Ipostaze ale feminității în romanele Virginiei Woolf și ale Hortensiei Papadat-Bengescu*, Muzeul Literaturii Române, București, 2013.

Papadat-Bengescu, Hortensia, "Se ridică vălul", in *Sburătorul*, year I, no. 38 (the 3rd of January 1920), pages 282-283.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, critical edition and notes by Eugenia Tudor, foreword by Constantin Ciopraga,Editura Minerva, București, 1972.

Petrașincu, Dan, "Viața de taină a unei scriitore nedreptățită de publicul românesc", in *Rampa*, year 19, no. 5489 (the 4th of May 1936), page 3.

Vianu, Tudor. *Scriitori clasici români*, anthology, chronology, critical references and bibliography by Ion Nistor, foreword by Ion Biberi, Editura Albatros, București, 1998.

Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004.

THE BEHEADED CHILD. TRAUMA AND RESILIENCE IN ADICHIE'S NOVELS

Daniela-Irina Darie, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The image of war within the Nigerian space erupts with a tremendous potential of dehumanizing. Chimamanda Ngozi Adichie reveals the horrors and the consequences of watching those horrors from a psychological perspective which defines a particular worldview, a proposal for understanding not the reasons underlying an act, but the reasons for the inability to react. When the society collapses, the human being tries to adapt or perish. In Adichie's novels Purple Hibiscus (2003) and Half of a Yellow Sun (2006), the rules of the game called everyday life have been altered and the characters react in extra-ordinary ways. Adichie's characters are incapable of interiorizing the atrocities and as a result, they cease to define themselves as products of normality, mediate on a crossway between acting toward rebellion or toward assimilation and transformation. Adichie is the voice of the wound inflicted by the Biafran war, a battle asserting the tragedy of believing in balance and the right to intimacy. The trauma of war, a shattering experience in itself, escalates in social illness, when inflicted by African on African. Nigerians gained their independence, but the futility of such a lesson in history is once again proven to be the only stable assertion. Adichie's narrative enterprise is distressing, not by insisting on the substance of horror, but by describing it minutely, with a rationality that belies the grotesque of the images darkening her writing. In Purple Hibiscus and Half of a Yellow Sun, Adichie analyses African culture-related behaviors and artifacts as witnesses of the traumatic history of African wars, stressing the silence and the distorted voicing of a freedom lost to its own meaning. The representation of war in Adichie's novels is in itself a testimony of desolation and meaninglessness, and its reverberations in modern African literature are signifiers for a profound social guilt.

Keywords: Biafran war, trauma, politics, African symbol, Igbo heritage

War is a recurrence which tends to learn nothing from history. Traumatizing, deforming, picturing grotesque and painful images in the eye of the innocent, it leaves its imprint in the very core of our being. But after the blood was shed, after the song was screamed, after the tears were restrained unto forgiveness, humankind must move on. And this is, in short, the message one of the representatives of the third wave of African writers challenges us with. "I was born seven years after the Nigeria-Biafra war ended, and yet the war is not mere history to me, it is also memory, for I grew up in the shadow of Biafra. I knew vaguely about the war as a child – that my grandfathers had died, that my parents had lost everything they owned. […] I was aware of how this war haunted my family, how it colored the paths our lives had taken."[1] Chimamanda Ngozi Adichie writes about experiences which have been transformed, in time, in oral history. And oral history, oral tradition, oral literary creation are all signifiers of a worldview which remain at the core of the African creative reign. *Half of a Yellow Sun* and *Purple Hibiscus* are both attempts at shaping

[1] Chimamanda Ngozi Adichie, *African „Authenticity" and the Biafran Experience*, *Transition*, No. 99 (2008), pp. 42-53, published by Indiana University Press, <http://www.jstor.org./stable/20204260>.

significance, through striking symbols in which the body and the lack of voicing become symptoms of an incomprehensible experience.

Half of a Yellow Sun belongs to the genre of contemporary trauma fiction not only because it focuses on the experience of a historical event, the Biafran war (the Nigerian Civil War), but because of its characters' psychological collapse against the "death and starvation of a million or more Nigerians."[2] Whereas Igbo writers strived to redeem the Biafra War as a cry for liberty, or as a cruel absurdity, nonetheless necessary for the creation of the new multicultural Nigerian state, Adichie refrains herself from reasoning with the atrocities of the beligerant darkness. She limits her writing to scenes and episodes harshly delineated, and from which the horror is allowed to speak for itself, with a sometimes so profound voice, that history becomes a perpetuated nightmare, in which "the power of pen is substituted for the impotence of soldiers armed only with sticks engaged in fighting well-armed Nigerian troops."[3]

In *Ropes of Sand: Studies in Igbo History and Culture*, Adiele Afigbo[4] highlighted the two-fold event of a foreign traumatic imposition on the autonomy of Igboland: in the late nineteenth century, with the British imperialism desecrating and misleading by "gunboat treaty" the densely-defined Igbo villages, and a second trauma, maybe more profound and lasting because it was driven by another African culture, Yoruba. Adiele refers to the Biafran war (1966-1967), a war of secession, a war of delineating two African world views within the boundaries of the same Nigerian space.

The heroes of *Half of a Yellow Sun* learn how to survive their traumas, how to redefine their "why" with reference to the newly-created state of being. We will attempt to follow Olanna and Kainene, the rich twins, Ugwu, the subordinate identified with his masters, and Richard, the writer, in Adichie's recourse to her ancestry of symbols invested with the macabre function of forbidding dark memories.

A core instrument in defining a traumatic experience sublimated in an artifact, as the subject of pain refuses to absolve itself of the guilt of testimony, the image of the calabash is "carved" by Adichie so detailed and flowing like a memory. The calabash becomes more of a symbol than of a historical representation, as the remembrance of their content will be, delineating the horrid memory of an ever-present past.

> The woman with the calabash nudged her, then motioned to some other people close by.
>
> "*Bianu*, come," she said. "Come and take a look."
>
> She opened the calabash.
>
> "Take a look," she said again.
>
> Olanna looked into the bowl. She saw the little girl's head with the ashy-gray skin and the braided hair and rolled-back eyes and open mouth. She stared at it for a while before she looked away. Somebody screamed. The woman closed the calabash. "Do you know," she said, "it took me so long to plait this hair? She had such thick hair."[5]

[2] Amy Novak, *Who Speaks? Who listens?: The Problem of Address In Two Nigerian Trauma Novels*, *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1/2, *Postcolonial Trauma Novels* (Spring-Summer 2008), pp. 31-51, <http://www.jstor.org/stable/29533858>.
[3] Chikwenye Okonjo Ogunyemi, *The Poetics of the War Novel*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 2, No. 2 (Summer, 1983), pp. 203-216, published by Penn State University Press, <http://www.jstor.org/stable/40246397>.
[4] Adiele Afigbo, *Ropes of Sand: Studies in Igbo History and Culture*, cited in Lily G. N. Mabura, *Breaking Gods: An African Postcolonial Gothic Reading of Chimamanda Ngozi Adichie's "Purple Hibiscus" and "Half of a Yellow Sun," Research in African Literatures*, Vol. 39, No. 1 (Spring, 2008), pp. 203-222. Published by: Indiana University Press, <http://www.jstor.org/stable/20109568>.
[5] Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*, New York: Anchor Books, 2006, p. 111.

An object of tradition and communion, the calabash is also a coffin, a grotesque reliquary for the annulment of a potentiality. The (his)story of the beheaded child will perpetuate in Olanna's memory as an oral history, a history which will be documented in the evasive book of the novel's historian, Ugwu.

Olanna […] tells him how the bloodstains on the woman's wrapper blended into the fabric to form a rusty mauve. She describes the carved designs on the woman's calabash, slanting lines crisscrossing each other, and she describes the child's head inside: scruffy braids falling across the dark-brown face, eyes completely white, eerily open, a mouth in a small surprised O. [6]

The "rusty mauve" of the shrine cries the desperation of a mother who is incapable of coping with losing her son. The braided hair, as a routinely loving gesture, tries to annihilate the act of killing, the disappearance of the innocent victim. The minuteness of Adichie's description translates a terror too alien to be interiorized. The "eyes completely white, eerily open" to a tragedy beyond the human comprehension witness individual and even collective acts of sociopathic climaxes. As Michael Harris Bond highlighted, "we are well conditioned to find the pain and distress of violence, along with their accompanying embodiments in coagulated blood, amputated limbs, emaciated frames, severed limbs, and death masks, abhorrent",[7] but Adichie's mother is left without any countermeasure to her daughter's death, one of many. Ollana "thought about the plaited hair resting in the calabash. She visualized the mother braiding it, her fingers oiling it with pomade before dividing it into sections with a wooden comb."[8] She thinks, she visualizes the past, the peaceful gestures of the other reality, before the trauma. Adichie subtly invites us to recourse in the self, and to an abandonment of the horrid paintings of war for the small moments cherished by a frightened psyche.

This horrible act of crime is far from being unique in the moral and social chaos of war. The German women, "who fled Hamburg with the charred bodies of their children stuffed in suitcases, the Rwandan women who pocketed tiny parts of their mauled babies",[9] all of them were trying to cling to some dissolute hope that their children's death isn't yet written. Mothers preserve parts of their dead babies, braiding their hair as in the homely acts of peace before the war, care for the decaying bodies, because denying is the only rational way to cope. The image will haunt Olanna the entire journey through the perils of war. Motherhood refused to her will amount to a severed head which, in the end, could have been any child's head, including hers.

One way of surpassing the psychological strain of trauma is to invest it with forgiveness. A humanist intellectual in the world of horrors, Olanna tries to "behave decent," to understand and give meaning to the abhorrent background against which she performs. Before death, we are equal, we all sound like "the bleating of a goat." The most powerful man in the state, Sardauna, begs for life, "*Mmee-mmeemmee*, please don't kill me, *mmee-mmee-mmee*!," and in the sandstorm drawn in the distance of the living eyes, his hate remains with his bleating of forgiveness. Even if "the Sardauna was an evil man," as Aunty Ifeka perceived him, even if "he hated everybody who did not remove their shoes and bow to him," still, "they

[6] *Idem*, p. 66.
[7] Michael Harris Bond, *Culture and Collective Violence: How Good People, Usually Men, Do Bad Things*, in Boris Drožđek, John. P. Wilson (eds.), *Voices of Trauma. Treating Survivors Across Cultures*, New York: Springer Science and Business Media, LLC, 2007, p. 46.
[8] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 111.
[9] *Idem*, p. 66.

should not have killed him," [10] it is Olanna's resolution. Life remains within God's cognition and will, even in the chaotic Lagos, where "[…] the killings were organized," where "[…] the Northerners picked out all the Igbo soldiers and took them away and shot them.[11] Whatever mask would they wear, "the organized killings" remain "killings," and Adichie denies them the potentiality of creating new orders or of establishing new states of equilibrium. For the Nigerian authoress, the scene of murder is so incomprehensible that it must be reduced, minimalized and grounded in obscure places of imagination, where only ants could live and die, because "they are killing us like ants. Did you hear what I said? Ants." [12] The witnessing eyes have seen plenty, as Obiozo says: "I saw a whole family, a father and mother and three children, lying on the road to the motor park. Just lying there."[13] Vultures are feeding on the bodies "dumped outside the city walls," and war means to acknowledge what the eyes see: "teachers hacked down in Zaria, a full Catholic church in Sokoto set on fire, a pregnant woman split open in Kano."[14]

The reaction of the listener is denial. Denial and the surge of loneliness in the storm of wording the pointless atrocities. Death must be felt in the private space of the inner self, it must be altered to a meaning sustained by the reflective thinking of the rationale mind. As Adichie maintains, this is what war denies to its sufferers, the moment of intimacy with life itself. Adichie's teenager, Ugwu, retreats, because it is too much, words are too heavy and bloody and their heralds are viciously reiterating them as a newly-bred litany of delusion.

(…) Ugwu no longer listened.*It started in Kano* rang in his head. He did not want to tidy the guest room and find bedsheets and warm the soup and make fresh *garri* for them. He wanted them to leave right away. Or, if they would not leave, he wanted them to shut their filthy mouths. He wanted the radio announcers to be silent too, but they were not. They repeated the news of the killings in Maiduguri until Ugwu wanted to throw the radio out of the window.[15]

In 1993, researchers in the psychopathology of trauma noted: "Humans in general have an inherent need to make sense out of and explain their experiences. This is especially true when they are experiencing suffering and illness. In the process of this quest for meaning, culturally shaped beliefs play a vital role in determining […] a particular explanation."[16] From this perspective, Adichie translates the trauma of the Biafran war into a storytelling, a trauma which must be understood in terms of powerful, even resounding images, colors absolved by the blood in whose red they nourish the purple of the resilience. As such, African context, and specifically the Igbo culture, is permeated by a system of beliefs and traditions which, colliding and coalescing into the siege of the traumatic event, would transform it in the impetus of resilience. As Moodley and West underlined, "cultures provide many alternative pathways to healing and integration of extreme stress experiences which can be provided by […] culture-specific rituals, conventional medical practices and community-based practices that offer forms of social and emotional support for the person suffering the adverse, maladaptive aspects of a trauma."[17]

[10] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 98.
[11] *Idem*, p. 103.
[12] *Idem*, p. 107.
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 107.
[16] M. Smith, M.K. Lin, R. Mendoza, *Non biological issues affecting psychopharmacology: Cultural Considerations*, cited in Boris Drožđek, John. P. Wilson (eds.), *Voices of Trauma. Treating Survivors Across Cultures*, New York: Springer Science and Business Media, LLC, 2007, p. 396.
[17] R. Moodley, W. West, *Integrating traditional practice into counseling and psychotherapy*, Thousand Oaks, CA: Sage Productions, 2005.

The power of Adichie's writing resides in her appeal to visual markers and the interplay they invoke in their encounter with the frailty of human life. Olanna sees first the smoke, "rising like tall gray shadows," she "smells the scent of burning." On the "strange, unfamiliar street," she paused for a moment because of the flames "billowing from the roof, with grit and ash floating in the air."[18] She sees the bodies, crumpled like rug dolls in the derision of the theatrical display, in the "ungainly twist," surrounded by the complex universe which used to be the brain of her uncle, now nothing more than "something creamy white oozed through the large gash on the back of [her uncle's] head."[19] The cuts on Aunty Ifeka's naked body "were smaller, dotting her arms and legs like slightly parted red lips,"[20] and the red of the smile is substituted by the vivid lesions of a desecrated icon. The traumatic event remains incomprehensible, less it could be reshaped and imagined in the language of the living. The reaction is visceral, before being rational: "Olanna felt a watery queasiness in her bowels before the numbness spread over her and stopped at her feet."[21]

The dream-like quality of the scene is amplified by the smoke, within which the human shapes drift like "plumes of smoke", the curtain between acceptance and the refusal to comprehend the blood-stained grotesque of the axes and machetes the shapes instrument. The arms transform the obscurity in an artisanship of a monster's mind.

The crime is subject to the same necessity of explanation as the life itself, inasmuch they nourish themselves from the same questions and collide in the same lack of answers. The "why" and the rationality behind it remains at "God's mercy," as His was the will to kill entire families. And beyond Allah's will Olanna sees so many bodies, "like dolls made of cloth." Abdulmalik, the executioner of the whole family, is, and what an irony, Olanna's uncle's friend, once a "familiar" face, now the mask of the death trade. "It was Allah's will", he calls in Hausa. And Olanna discovers that the once friendly intimate, now a soldier, has become a killer-soldier, one motivated by a contorted religious belief that Igbo are mystically ordained to be Yoruba's victims. The bodies are merely obstacles which are not for "stepping aside," but for stepping over. A woman's headless body, becoming the elongation of the bodiless head of the child, two images forcefully brought together in an attempt of making sense of the meaninglessness.

"Allah does not allow this," Mohammed said. […] "Allah will not forgive them. Allah will not forgive the people who have made them do this. Allah will *never* forgive this." They drove in a frenzied silence, past policemen in blood-splattered uniforms, past vultures perched by the roadside, past boys carrying looted radios. [22]

God is the only one surpassing the trauma and able to retaliate against the perpetrators. Adichie proposes multiple ways for re-balancing the storytelling and the history making, because, among others, religion is a way of anchoring the mind to a sense of normality.

Another element of the traumatic process is experienced by Richard, and it is shame, shame at not feeling anything besides relief that his helplessness in protecting his friends remained undiscovered, selfish return to the gilt of being an outsider powerless against the cultural clash between two alien cultures. "He could not have saved Nnaemeka, but he should have *thought* about him first," he rationalizes his own too humanly boundaries, he knows that his perception of the present alters in a perception of a false image, one in which he ceases to

[18] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 110.
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 110.

be consumed by the other's death. "He stared at himself and wondered if it really had happened, if he really had seen men die, if the lingering smells from […] bloodied human bodies were only in his imagination. But he knew it had certainly happened and he questioned it only because he willed himself to.[23]

When Olanna describes the horrors seen and experienced in her escape toward home, she tries to purge her unbalanced mind by transferring the images into somebody else's memory. A slight movement of the fingers denies the fact of death, a chimera or the illusory investment of a frail "no" said to images too horrible to grasp. The bodies are "like a poorly wiped blackboard," they are objects left behind by the interpreters from a morality with an implausible title such as "Death is forever."

The fact that the traumatic event is periodically remembered, and the real or symbolic association with the event triggers a psychological re-activation of the memory,[24] headless, bodiless, limbless, this "less" signifying the loss of something, something that must be relived, until death comes so close that Adichie's characters themselves become "–less."

That night, she had the first Dark Swoop: A thick blanket descended from above and pressed itself over her face, firmly, while she struggled to breathe. Then, when it let go, freeing her to take in gulp after gulp of air, she saw burning owls at the window grinning and beckoning to her with charred feathers.[25]

Adichie conjures up bleak colors, or darkness's shadows, creating a scene so obscure and pervaded by fears that dissolution becomes a solution and a preservation. The "Dark Swoop" is a suspended form of existence, from which the choice for life or for death stays both in the hands of the tormented, and in the hands of the tormentor, balancing on the same center, the remembrance, again and again. The Dark Swoop is a symptom, a result of their dissociation from the strenuous events, and impossible to express, less in an opaque silence, a silence within which any attempt at identifying the wording is futile, the experience is viscerally felt, so incongruous with the normal flow of human evolution, that possesses another language, one unknown to normality.

Olanna is initially incapable to recount her Dark Swoops, "she wanted to ask [Odenigbo, her husband] to stop being ridiculous, but her lips were heavy. Speaking was a labor. When her parents and Kainene visited, she did not say much; it was Odenigbo who told them what she had seen."[26]

The reactions to abhorrent trauma reflect the same stillness invoked by Adichie in expressing the tragic past: Olanna's mother "collapsed; she simply began to slide down as if her bones had liquefied until she half lay, half sat on the floor", Kainene cries for the first time since she and Olanna were children.

In his attempt to bring solace to a grieving family, Richard wants to give meaning to his presence, to be "the magnanimous angel who brought the last hours of their son to them," in search of his own redemption. But the death of the son takes away any other significance, the people surrounding the grieving close circle are still shadows, alike shadows pursuing a tradition rendered meaningless by the loss, because Richard's visit is not defined by "the last

[23] *Idem*, p. 115.
[24] Ana Muntean, Anca Munteanu, *Violență, traumă, reziliență*, Iași: Polirom, 2011, p. 167.
[25] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 117.
[26] *Ibidem.*

hours of their son," it is not a reality of consequence, it's only an attempt at understanding the only reality that mattered: "their son was gone."[27]

Richard, like Olanna, conjures his demons, in purges in which he hopes "his memory would suppress itself, but instead everything took on a terrible transparence and he had only to close his eyes to see the freshly dead bodies on the floor of the airport and to recall the pitch of the screams."[28] Madness appears to be the expression of a freedom, but the escape is denied by the lucid mind. A mind enough lucid to write "calm replies to Aunt Elizabeth's frantic letters and tell her that he was fine and did not plan to return to England, to ask her to please stop sending flimsy air-mail editions of newspapers with articles about the Nigerian pogroms circled in pencil."[29] The foreign press describes the atrocities of the Biafran war as a result of "ancient tribal hatreds," portraying Nigerian people as a sum of violent tendencies, because "Nigerians were so naturally prone to violence that they even wrote about the necessity of it on their passenger lorries."[30] Although the account presented by the *Observer* advances the hope in the survival of the Igbos, "there was a hollowness to all the accounts, an echo of unreality."[31]

But trauma isn't limited to blood, and fragments of the body, it finds expression in the uprooting of a social group which had interiorized a way of perceiving life as a philosophical debate, not as a struggle for survival, as an issue opened and closed around the rich tables, in normal houses, glamorous and civilized. The war affects people and places, all the same, and houses become as alien as the events destroying them. Such a house could only be part of a nightmare, and Adichie's descriptions assimilate it with the war, its invasion of privacy, the disruption of the social fabric, the disruption of normality, because "there was nothing normal about the house. The thatch roof and cracked unpainted walls […] the cavernous pit latrine in the outhouse with a rusting zinc sheet drawn across it to keep flies out." [32]

A sense of belonging to a community still circumscribes itself to the lens through which the new world, the world of trauma, is perceived. People, with different backgrounds, different worldviews, different ways of expressing the same commitment to the remembrance of the bloody shadows, join together in small gestures, in duging through the rubble to find a child who most surely is dead, in covering the body of a woman laid next to a burning car, "her clothes burned off, flecks of pink all over her blackened skin."[33] As the "smoky smell of burning" brings tears in eyes and the evasion of the singular thinking, Okeoma and Master join the digging through the rubble, and in this, they "cope" with the strange and distorted reality surrounding them, investing at the social level, on which the resilience acquires one of its core dimensions: compassion enhancement, empathy and active selflessness towards the others.[34] A knock on the door "fills with relief", maybe this time, they "would sit down and talk properly,"[35] would share thoughts and fears, would share an equilibrium so fearfully necessary within core of the annihilating turmoil of war. But war has the malevolent capacity of destroying sand castles in the bloody hues of the swollen eyes. "Edna came in crying, her eyes swollen red, to tell her that white people had bombed the black Baptist church in her hometown. Four little girls had died."[36]

---

[27] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 123.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 148.
[34] St. Joseph and P.A. Linley, *Growth following adversity: Theoretical perspectives and implications for clinical practices*, *Clinical Psychology Review*, No. 26, Elsevier, pp. 1041-1053, <www.science.direct.com>, cited in Ana Muntean, Anca Munteanu, *Violență, traumă, reziliență*, Iași: Polirom, 2011, p. 251.
[35] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 177.
[36] *Ibidem.*

Kainene, Olanna's sister, an intellectual resiliently anchored within the words of academic titles, witnesses the same leveling effect of the war trauma. Another beheading, and the same reaction, the mental blockade and the psychological diversion following it. The piece of shrapnel, wheezing by Kainene's embrace with Richard, takes away in a moment Ikejide's head. "The body was running, arched slightly forward, arms flying around, but there was no head. There was only a bloodied neck. Kainene screamed."[37] The burial is swift, like any burial in the novel, without words, only measured and precise gestures, meant to annihilate the memory of the act itself: "He came back with a raffia bag. Richard did not look as Harrison went over to pick up Ikejide's head and put it in the bag. Later, as he grasped the still-warm ankles and walked, with Harrison holding the wrists, to the shallow grave at the bottom of the orchard, he did not once look directly at it."[38]

The silver-white signs of the planes in the air, the blood, the stillness, the shallow grave, the long minutes of amorphous silence, they all possess something unnatural, and Adichie amplifies this strange background which is viewed with "an eerie blankness" by Kainene's eyes. The slow motions, Kainene changing her dress, wet by water like blood, the "*boom-boom-boom* of mortars, the quickening rattle of gunshots"[39], wait for a resolution, for an interruption in the flow of time, one which should be able to reverse the emptiness in a meaning. "«How could shrapnel cut off Ikejide's head so completely?» Kainene asked, as if she wanted him to tell her that she was mistaken about the whole thing."[40] She is trying to erase the memory of the symbolic crime, the symptomatic denial reverberating in the darkness of the alien gesture. Kainene wants "to dream of Ikejide", of a living vibrant friend, "but she woke up every morning and remembered his running headless body clearly while, in the safer blurred territory of her dreams."[41] She finds a way out of her "blurred" lifeless dreams, in observing the effects of the war around her. The "twenty people living in a space meant for one and about the little boys who played War and the women who nursed babies and the selfless Holy Ghost priests Father Marcel and Father Jude"[42] bring about a "manic vibrancy," behind the "shadowed eyes," life circling the massacres in which Inatimi, member of the Biafran organization of Freedom Fighters, "had lost his entire family," and now returned to assure, through education, a kind of normality for the refugees. Where does Inatimi, a deeply traumatized Igbo, the power to push the game farther? In his God. And Inatimi's god "was Biafra. His was a fervent faith in the cause. «When I lost my whole family, every single one, it was as if I had been born all over again». […] «I was a new person because I no longer had family to remind me of what I had been.»"[43]

The terrifying images of the starving child, moving with small gestures "impossible if he had some flesh underneath the skin," of the "taut globes that were their bellies, [and] their buttocks and chests […] collapsed into folds of rumpled skin," is morbidly contrasted with the fatness, the vibrancy and the livelihood of the flesh flies, reigning against the defeated and humiliated humanity. Igbo nation has become „the thick ugly odors of unwashed bodies and rotting flesh from the shallow graves behind the buildings," "flies (…) over the sores on children's bodies," "an ugly rash of reddened bites around their waists, like hives steeped in blood."[44]

[37] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 226.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*
[40] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 227.
[41] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 227.
[42] *Ibidem.*
[43] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 228.
[44] *Idem*, p. 274.

Death ceases to exhume meaning because it had become so repetitive, becoming a number in a tedious series, "one for the burial."[45] The reaction to this overly exercised finitude must develop some buffering, a cushioning of rational thoughts and human intimacy, in which Kainene could "hate [the victims] for dying." To hate death is to love life, and Adichie's characters make a choice, to return to action, to return to the brutal reality, however grotesque and torturing it may be. They turn to community and interpersonal experiencing, as we see Olanna assuming the role of the provider for her child, fighting for a few grams of dried egg yolk, because her child is sick. She learns from the people "who all seemed used to standing and waiting for a rusted iron gate to be opened so they could go in and be given food donated by foreign strangers."[46] In the beginning, "she felt discomfited. She felt as if she were doing something improper, unethical: expecting to get food in exchange for nothing."[47] But the food was not for nothing, it was, as Adichie suggests, the price of their wounds, for their blood, for their dismemberment.

Another symptom of trauma is silence, the incapacity of wording the horrors, which go beyond the ordinary dictionary. Richard is incapable of writing about his war experience, but he stops because "the sentences […] sounded just like the articles in the foreign press, as if these killings had not happened and, even if they had, as if they had not quite happened that way. The echo of unreality weighed each word down."[48] Ugwu remains also silent about the traumatic events in which, as a combatant, this time, was forced to participate. By his silence, he distances himself from the collective rape in which he was part, but he feels the need to write down Olanna's experience, as if this chronicle would redeem his own abhorrence, as if "his writing, the earnestness of his interest, suddenly made her story important, made it serve a larger purpose that even she was not sure of." [49]

The characters in *Half of a Yellow Sun* are endowed by their authoress with resilience, a resilience which comes "from a worldview that believed that «no condition is permanent in this world»,"[50] or from the detachment of the (white) chronicler, the objectivity of the observer, or the metamorphic capacity of the childhood.

The period covered by *Purple Hibiscus* is ambiguous, as a politically-charged period sometimes is, regardless the culture which it tries to destroy. The pre-military coup struggle of the Nigerian family is farther enhanced by the intellectual and strongly religious sense of development. The grey land of waiting "the thunder" accumulates a malign energy, marked by "(a) small crowd gathered around the vegetable stalls", and triggered by "(the) soldiers (which) were milling around."[51]

In *Purple Hibiscus*, Adichie presents another type of trauma, triggered by political violence, because, as Swiss and Giller (1993) underlined: "A core element of modern political violence is the creation of states of terror to penetrate the entire fabric of social relations, as well as subjective mental life, as a means of social control."[52]

Market women were shouting, and many had both hands placed on their heads, in the way that people do to show despair or shock. A woman lay in the dirt, wailing, tearing at her short afro. Her wrapper had come undone and her white underwear showed. […] As we

[45] *Idem*, p. 247.
[46] *Idem*, p. 195.
[47] *Ibidem.*
[48] Chimamanda Ngozi Adichie, *op.cit.*, 2006, p. 124.
[49] *Idem*, p. 286.
[50] Christie Achebe, *Igbo Women in the Nigerian-Biafran War 1967-1970: An Interplay of Control*, *Journal of Black Studies*, Vol. 40, No. 5 (May 2010), pp. 785-811, published by Sage Publications, Inc., <http://www.jstor.org/40648606>.
[51] Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus*, London: Harper Collins Books, 2012, p. 25.
[52] Dora Black, Martin Newman, Jean Harris-Hendriks, Gillian Mezey (eds.), *Psychological Trauma. A Developmental Approach*, London: Gaskell, Royal College of Psychiatrists, 1997, p. 148.

hurried past, I saw a woman spit at a soldier, I saw the soldier raise a whip in the air. The whip was long. It curled in the air before it landed on the woman's shoulder.[53]

The voice of violence is, again, an overwhelming presence, and women's abuse by soldiers is vengeful, petty and illogical. Both "combatant" parties seem equally dangerous, and the image a child must not see is the image of a trauma a child must not feel. The whip signifies both the physical trauma, and the lashes of the politically strained background. Liberty is a luxury denied in times of social censorship, newspapers are an enemy that must be silenced, and the images perceived "reminded them of pictures from the front during the civil war."[54] The boarding of the publishing house is a killing without a victim, but nonetheless it calls out for the victims still to fall. In the next edition of the Standard, the detailed story relates that "soldiers shot Nwankiti Ogechi in a bush in Minna. And then they poured acid on his body to melt his flesh off his bones, to kill him even when he was already dead."[55] The "men wearing black masks" herald crime as a political interplay, and this time, Adichie proposes a trauma that must be remembered: "Remember the bomb blast at the airport when a civil rights lawyer was traveling. Remember the one at the stadium during the pro-democracy meeting. Lock your doors. Remember the man shot in his bedroom by men wearing black masks."[56]

The death of Ade Coker, blown to pieces by a bomb delivered when he was at breakfast with his family, states the installment of terror. The grotesque of "Ade Coker's charred remains spattered on his dining table, on his daughter's school uniform, on his baby's cereal bowl, on his plate of eggs"[57] haunts Kambili in her nightmarish dreams, and sometimes, Adichie's main protagonist becomes the daughter, and her father, becomes "the charred remains." The traumatic event takes place in the same bleak, almost colorless backdrop as *Half of a Yellow Sun*, and Adichie reiterates the Nigerian trauma, the beheaded children, the tortured and raped women, the babies too hungry to move, the houses resembling a mortuary, but her writing remains a proof "of Afigbo's argument that colonial rule and the Biafra War transformed Igbo society, but they «did not destroy Igbo identity or cultural soul»."[58] The resilience of Adichie's characters resides in their cultural identity, in their strong societal connections, and in their power to recuperate the vibrations of the past and transform them in the waves of the future.

References

Books:

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Purple Hibiscus*, London: Harper Collins Books, 2012.

----------, *Half of a Yellow Sun*, New York: Anchor Books, 2006.

Black, Dora, Newman, Martin, Harris-Hendriks, Jean, Mezey, Gillian (eds.), *Psychological Trauma. A Developmental Approach*, London: Gaskell, Royal College of Psychiatrists, 1997.

Drožđek, Boris, Wilson, John. P. (eds.), *Voices of Trauma. Treating Survivors Across Cultures*, New York: Springer Science and Business Media, LLC, 2007.

[53] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2012, p. 25.
[54] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2012, p. 74.
[55] *Idem*, p. 98.
[56] *Idem*, p. 99.
[57] *Idem*, p. 101.
[58] Lily G. N. Mabura, *Breaking Gods: An African Postcolonial Gothic Reading of Chimamanda Ngozi Adichie's "Purple Hibiscus" and "Half of a Yellow Sun," Research in African Literatures*, Vol. 39, No. 1 (Spring, 2008), pp. 203-222. Published by: Indiana University Press, <http://www.jstor.org/stable/20109568>, accessed: 10/11/2014 04:39.

Moodley, R., West, W., *Integrating traditional practice into counseling and psychotherapy*, Thousand Oaks, CA: Sage Productions, 2005.

Muntean, Ana, Munteanu, Anca, *Violenţă, traumă, rezilienţă*, Iaşi: Polirom, 2011.

Chapters in books:

Michael Harris Bond, *Culture and Collective Violence: How Good People, Usually Men, Do Bad Things*, in Boris Drožđek, John. P. Wilson (eds.), *Voices of Trauma. Treating Survivors Across Cultures*, New York: Springer Science and Business Media, LLC, 2007.

Articles:

Achebe, Christie, *Igbo Women in the Nigerian-Biafran War 1967-1970: An Interplay of Control*, *Journal of Black Studies*, Vol. 40, No. 5 (May 2010), pp. 785-811, published by Sage Publications, Inc., <http://www.jstor.org/40648606>, accessed 11/16/2014, 03:27.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *African „Authenticity" and the Biafran Experience*, *Transition*, No. 99 (2008), <http://www.jstor.org./stable/20204260>, accessed 10/25/2014, 12:03.

Joseph, St., Linley, P.A., *Growth following adversity: Theoretical perspectives and implications for clinical practices*, *Clinical Psychology Review*, No. 26, Elsevier, <www.science.direct.com>.

Mabura, Lily G. N., *Breaking Gods: An African Postcolonial Gothic Reading of Chimamanda Ngozi Adichie's "Purple Hibiscus" and "Half of a Yellow Sun," Research in African Literatures*, Vol. 39, No. 1 (Spring, 2008), <http://www.jstor.org/stable/20109568>, accessed 10/10/2014, 22:12.

Novak, Amy, *Who Speaks? Who listens?: The Problem of Address In Two Nigerian Trauma Novels*, *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1/2, *Postcolonial Trauma Novels* (Spring-Summer 2008), pp. 31-51, <http://www.jstor.org/stable/29533858>, accessed 09/27/2014, 1:52.

Ogunyemi, Chikwenye Okonjo, *The Poetics of the War Novel*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 2, No. 2 (Summer, 1983), pp. 203-216, published by Penn State University Press, <http://www.jstor.org/stable/40246397>, accessed 11/22/2014.

VALERIU ANANIA OR THE NUANCES OF THE FANTASTIC ARISEN FROM MYTHS

Doina Pologea, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The manner of approaching the fantastic in Bartolomeu Valeriu Anania's prose presupposes imagining a twofold articulated universe: the real and the miraculous, the myth and the present, which are simultaneous, identical in substance, functioning symbiotically. The hero of Valeriu Anania's prose faces a dramatic identity crisis, suggesting the need for a rediscovery of his "roots". Our paper analyses the exotic novel "The Foreigners from Kipukua" .

Key concepts: identity, search, myth, roots, miracle.

Valeriu Anania sau valenţele fantasticului articulat pe mituri

Romanul lui Valeriu Anania "**Străinii din Kipukua** ", apărut în 1979 este singular în peisajul literaturii române. Dacă am încerca să- l integrăm unei formule a fantastasticului, cum ai prinde un fluture cu acul în insectar, el s-ar zbate cu toate aripile răsfirate în cerc, obligându-ne să pliem formula iniţială pe o alta: semn că s-ar cere un fel de teoremă lărgită. Si lărgirea continuând să se lărgească şi mai mult, nu-ţi rămâne decât să te întorci la cea mai simplă dintre teoriile privitoare la scrierile fantastice, cea enunţată de Tzvetan Todorov: "Nimic mai fantastic decât omul însuşi şi aventura umană!" Numind fantasticul din scrierile lui Valeriu Anania **mitologic** nu vom greşi. Doar că acestuia i se adaugă şi un fantastic având ca sursă miraculosul pur, plus un evantai întreg de elemente de: " roman de mistere, (…), roman exotic, roman senzaţional, roman de groază, roman de aventuri, roman poliţist" (Dumitru Micu)[1] şi, în plus, frânturi de fabulos feeric.

Viziunea asupra fantasticului la Valeriu Anania este una născută din nevoia de a spune mai multe despre om şi despre planul transcendent care-l întregeşte, rotunjind o nevăzută sferă. Sau, după cum ar spune Ion Biberi, este vorba despre acea viziune care " include o presimţire a unei realităţi totale a lumii şi a propriei personalităţi, prin mijlocirea unei transgresări (...) a categoriilor de spaţiu, timp şi cauzalitate"[2]. Semn al adevărului interior al artistului, fantasticul grăieşte despre faţa nevăzută a lucrurilor şi a lumii, despre mituri ca o patrie posibilă, trimiţând la o altă patrie posibilă, viaţa revelată dincolo de viaţă. In realitate, ca şi în mit, eroii lui Valeriu Anania se simt nişte străini. Străini şi neliniştiţi în căutările lor, fiindcă adevărata lor patrie nu este aici şi acum, ori acolo şi atunci, iar ei " nu ştiu con-sacra spaţiul în care se află, (...) n-au puterea deschiderii spre cer" (Aurel Sasu). Nostalgia unei patrii, de care sunt mistuiţi, este , de fapt, nostalgia „reintegrării în pământul patriei divine."[3]

Intâmplările romanului se petrec în insulele Hawaii, cu popasuri în orăşelul Bloomfield din statul Minesota şi San Diego, în California. Naratorul, european de confesiune creştină trece printr-o moarte (sau prin ceea ce alţii numesc moarte), urmată de o înviere. Câteva rânduri relatând amintiri ale sale din închisorile comuniste, parcă scăpate în goana

[1] Dumitru Micu-*Scurtă istorie a literaturii române*, vol.III, Ed."Iriana", Bucureşti ,1996,, pag.275
[2] Ion Biberi-*Eseuri literare, filosofice şi artistice,* capitolul *Fantasticul, atitudine mentală*,editura „Cartea Românească", 1982, pag 235
[3] Aurel Sasu, în prefaţa volumului *Străinii din Kipukua,* Editura "Limes", Cluj-Napoca,2013

condeiului, ne dau de înţeles că moartea ar putea fi asimilată cu conditia de puşcăriaş, iar învierea cu exilul (ambele trăite de Valeriu Anania, care, supravieţuind închisorii, a locuit o perioadă în insula Oahu), doar că învierea înseamnă dobândirea unui statut incert, un fel de pierdere de identitate, izvor al nostalgiei fără leac. Instrăinarea se arată a fi însă un dat fiinţial de care suferă mai toate personajele cărţii (înviate din morţi sau transgresând dintr-o persoană sau formă în altă persoană), trăind ca urmare agonia căutării adevăratei lor patrii.

La un conges de antropologie din California un vorbitor pune întrebarea: „Cine sunt eu?" Iar toţi cei din sală încep să urle efectiv, întrebându-se: „Cine sunt eu?" Intrebarea, care începuse prin a fi a unui ins, sfârşeşte prin a deveni dramă colectivă. O pun aproape toate personajele cărţii, cu accente de dramatism care ating forme paroxistice. La final, oamenii nu se mai recunosc unii pe alţii: mirele nu-şi mai recunoaşte mireasa, tatăl nu mai ştie cine este fiica lui, o femeie poate fi femeie, şopârlă sau stâncă, un om este şi om şi câine, până când nimeni nu mai cunoaşte pe nimeni. De fapt, personajele cărţii au dubluri zeieşti, miturile se întreţes cu realitatea, personajele re-trăiesc faptele relatate de mituri şi repetă gesturile arhetipale, iar singurătatea , fisura interioară apare acolo unde omul realizează că nu intră în tiparul arhetipului. (Si dacă poveste nu e, nimic nu e! - pare să ne spună autorul). Neputinţa fixării sinelui în cadrele unei identăţi este descrisă, cu referire la participanţii la congresul de antropologie, ca o "tristeţe a rădăcinilor primare , pe al căror trunchi se făcuseră prea multe altoiuri, pe ale căror altoiuri crescuseră altele, aşa încât coroana de deasupra nu mai era în stare să exprime un anumit soi de copac". Tot astfel se întâmplă şi cu personajele cărţii. Personajul numit, în primele pagini, Diana Kovalski îşi schimbă numele şi devine Niaulani Namakana, ea este în acelaşi timp şi zeiţa Anahola, dar şi o enigmatică femeie -şopârlă pe nume Kiha-Wahina. In finalul cărţii i se va spune simplu *străina.*

Un alt *înstrăinat*, David Stevenson, primarul din Kipukua este unul şi acelaşi cu zeul hawaian Moemoe. Acesta a fost spânzurat de arborele ulu, dar a înviat prin jertfa soţiei sale, zeiţa Haumeea, care a rămas închisă în trunchiul arborelui, considerat de atunci sfânt. Nedorind să-şi recunoască condiţia de înviat, văzută ca o nenorocire, el hotăreşte să sacrifice arborele ulu , deci memoria soţiei şi crângul dimprejur, pentru a construi o şosea care să aducă turiştii lângă craterul vulcanului. Fetele lui, Unauna şi Kaena, care şi ele au dubluri zeeşti, i se împotrivesc. Aceasta ar fi intriga care adună la un loc un mănunchi de întâmplări şi personaje bizare, situate fie de partea primarului, fie a miturilor, a tradiţiei care este chiar sufletul acestui loc. Vechile mituri şi prezentul sunt concomitente, se asimilează şi se nutresc, se întretaie, câştigul este al omului care trăieşte racordat la mituri, prin care îşi activează puterile sufleteşti. Antologică este scena în care cele două copile al primarului, Unauna şi Kaena, aflate la vârstele de patru şi, respectiv, trei ani, împreună cu doica lor Kuaana se implică în elucidarea unei crime şi dansează dansul ancestral hula în faţa unui ţigan spânzurat de un copac, sub privirile uluite ale şatrei, pentru a obliga trupul să se desprindă şi să cadă la pământ, acesta fiind semnul că acolo s-a petrecut o moarte violentă, nu o sinucidere:

„Kuaana şi Kaena continuau să danseze cântând, cu trupurile vânturate şi tălpile de-abia mângîind iarba.(...) Unauna a înaintat uşor până sub picioarele mortului şi, legându-şi ritmul de cel al Kuaanei, a prins a se roti, tot de la stânga la dreapta, cu braţele arcuite pe lângă cap. După numai câteva secunde, mortul s-a urnit uşor, la început şovăind, apoi se răsucea după mişcările fetiţei, în rotaţie completă, o dată, de două, de mai multe ori...Grozav mă temeam de o cădere dezagrabilă. Dar Kuaana şi Kaena au lunecat într-o latură şi se legănau din umeri şi acum mortul nu numai că se răsucea , ci se şi legăna înainte şi înapoi, asemeni copiilor când se dau huţa. In cele din urmă cureaua a plesnit şi Parsley a căzut pe spate."

Cele 17 poveşti, incluse în cele 17 capitole, foarte rotunde şi având finaluri cu cheie, deschizând alte mistere, ar putea fi considerate de sine stătătoare. Cel mai reuşit final este

cel al capitolului al XIII-lea. El cuprinde istorisirea unei călăriri în noapte, de-a lungul ţărmului oceanului, răstimp în care naratorul se lasă sedus de poveştile, dar şi cântecele pe care i le împărtăşeşte vizitiul Ipu. La sfârşitul călătoriei, discutând despre frica pe care evenimente stranii precum paşii de pâslă ai unui strigoi, femeia preschimbată în şopârlă sau arborii care se mişcă fără vânt o inspiră, Ipu comentează sec: ”frica mea era mult mai mare pe vremea când **eram viu**” (s.n.). Personajele şi-au conservat intacte puterile ancestrale şi-şi presimt rădăcinile.

Realitatea e glisantă, identităţile sunt transferabile, incerte, după cum incert este dacă aceia care ni se perindă în faţa ochilor sunt în viaţă sau au murit. Trăsăturile personajelor, transferabile de la unele la altele se estompează în ultimele pagini ale romanului, amestecându-se până la contopirea într-o unică formă de umanitate, embrionară. Sunt *înstrăinaţii* care “invadează stihial”[4]. Ei sunt un fel de rinoceri ioneştieni, monstruoşi prin pasivitatea cu care privesc spectacolul distrugerii crângului sacru şi a arborelui sfânt ulu, atacate cu securile. Dar în acelaşi timp erupe şi vulcanul. O privelişte sublimă se arată, fiindcă arborele ulu arde ca un rug aprins care nu se mistuie. Autorul realizează un transfer de simboluri, apelând la rugul aprins , transferat din Vechiul Testament în mitologia hawaiană pentru a sugera că că arborele ulu, care păstrează în el trupul unei jertfe- o fiinţă care şi-a dat viaţa pentru salvarea semenului său- nu poate pieri niciodată. Sacrificiul, similar cu cel hristic “îşi cheamă” simbolul corespondent . Spectacolul erupţiei vulcanului arată încă o dată cât de fragile sunt liniile acelei plăsmuiri pe care credem că o putem numi realitate. ”Metafora timpului e amplificată tulburător prin cea a genezei şi a spectacolului cosmic, într-o simbioză neobişnuită de sublim al viziunii şi de forţă simbolică a limbajului”[5], mai scrie Aurel Sasu.

Personajele din *Străinii din Kipukua* gândesc mitic. *“*Pe măsură ce se autodescoperă, arată Dumitru Micu, ele dobândesc, prin luarea în posesie a naturii proprii, *puteri,* se instalează în sacralitate.(…). Drama crizei de identitate poate fi depăşită prin întoarcerea la rădăcină[6]**.” In anul de graţie 1979, când a apărut romanul *Străinii din Kipukua,* Valeriu Anania îşi lua libertatea de a vorbi României comuniste despre puterea omului de a se îndumnezei, despre înstăinare şi căutarea altei patrii, cereşti.**

Adrian Marino, în *Dicţionar de idei literare,* observa identitatea creatoare dintre spiritul fantastic şi cel poetic, dotate cu “ una şi aceeaşi capacitate de a stabili raporturi diferite între diferitele imagini”[7]. Valeriu Anania s-a instalat în fantastic, în miezul mitului, recunoscându-i acestuia puterea de a elibera un susur, un izvor sau un torent de poezie din cele mai rafinate şi de a fora în interiorul fiinţei. Aventura personajelor e o convenţie prin care ele se zidesc pe sine, aducând la lumină fiinţa cea mai din adânc, a “visului germinal”. Sau, dimpotrivă, se surpă pe sine, devenindu-şi *străini.* Dar, aşa cum zice un personaj, “ în fiecare arbore cântă o vioară posibilă, sufletul fiecărui om e un sălaş al Totului în aşteptare.”

Dacă romanul “**Străinii din Kipukua**” a fost comparat cu “ Maytrei” a lui Mircea Eliade (Sorin Titel), cealaltă carte de proză fantastică a lui Valeriu Anania, „**Amintirile peregrinului Apter**”, apărută la Editura „Cartea Românească” în 1990 a fost comparată, graţie imaginaţiei luxuriante, cu “Numele trandafirului “ a lui Umberto Eco (Fevronia Novac). Si aici universul este articulat pe mituri sau pe vechi legende ţesute, de data asta, în jurul mănăstirilor din Oltenia, iar omul este contemporan „nu cu istoria, ci cu semnele lumii şi

[4] Mircea Zaciu Adrian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori)- *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români,* Editura “ Albatros”, Bucureşti, 2000, pag.27

[5]Mircea Zaciu Adrian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), Op.cit., pag.27
[6]Dumitru Micu, Op.cit., pag.279
[7] Adrian Marino-*Dicţionar de idei literare*, Editura “ Eminescu” .Bucureşti, 1973, pag.660

simbolurile ei”[8], de fapt, vorba poetului, „cu fluturii, cu Dumnezeu”. Si aici căutările, drumurile personajelor sunt zbuciumate căi ale aflării sinelui.. Scriind povestirea „Intâlnire la Vodiţa”, autorul mărturiseşte că a aflat deodată “dimensiunile interioare ale unui anumit mod de abordare a fantasticului”. Personajul Apter, cel care leagă povestirile, altfel atât de deosebite între ele şi stranii, este un personaj cu vocaţia izvodirii tainelor şi a izbăvirii sufletelor.

Bibliografie:

Micu, Dumitru-*Scurtă istorie a literaturii române*, vol.III, Ed.”Iriana”, Bucureşti ,1996

Biberi, Ion-*Eseuri literare, filosofice şi artistice*, capitolul *Fantasticul, atitudine mentală*, Editura „Cartea Românească”, 1982

Sasu, Aurel- Prefaţa volumului *Străinii din Kipukua,* Editura “Limes”, Cluj-Napoca, 2013

Zaciu M, Papahagi M.,Sasu A. (coordonatori)-*Dicţionarul esenţial al scriitorilor români,*

Editura “Albatros”, Bucureşti, 2000

Marino, Adrian-*Dicţionar de idei literare*, Editura “ Eminescu”, Bucureşti, 1973

[8] Mircea Zaciu, Adrian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), Op.cit., pag.27

A WORD WITH MANY FACES: GAME

Ioana Mihaela Vultur, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The presence of play in the poetical act has been debated by many literary critics. Those who believe in it tend to see literature as a way of excaping from the strict rules of life. While they create and write works, authors enter in another dimension. The words here have other meanings and significance. As a result, the writer has free will to play with them. He is like a game-designer who conceives his literary world as he wishes. Words are his favourite toys and due to his ability of combining and using them in diffrent structures, many authors give the impression that they are playing a childish game. Thinking and writing in a ludic key offers writers the freedom to express all their thoughts and feelings, even though the play is bizzare.

Keywords: play, ludic, words, author, freedom

Jocul îmbracă diverse forme. Îl putem găsi în activitatea copiilor, a animalelor, a maturilor. Domeniile în care acționează sunt și ele multiple. Filosofia, ca joc al minții, muzica și dansul, văzute ca sărbătoare, jocul minții și al mâinii din artele plastice, jocul de cuvinte, al poetului sunt doar câteva astfel de exemple. Ceea ce unește toate aceste forme de manifestare este competiția. Filosofii, dansatorii, muzicienii, artiștii plastici, poeții, sportivii, copiii, toți doresc să fie cei mai buni, să își întreacă adversarul. Încă din primii ani ai vieții noastre ne confruntăm în astfel de domenii, iar forma de realizare este jocul. Filosofia, în formă ludică, îmbracă inițial haina ghicitorilor și a mitului, la acestea copiii adăugând frecvente întrebări referitoare la cosmogonie, dacă e să ne luăm după spusele lui Huizinga. Dar jocul poate să se prezinte sub diverse tipuri. Tocmai o clasificare a jocurilor i-a lipsit studiului întreprins de Huizinga. O împărțire exactă și clară pe tipologii vom întâlni în studiul *Les jeux et les hommes*, unde Roger Caillois are în vedere patru mari categorii: de competiție (*agôn),* de noroc (*alea*), de parodie sau de imitație (*mimicry*) și de vertij (*ilinx*). Fiecare din această categorie se află la unul din cei doi poli: *paidia* și *ludus.* Pentru a putea realiza o astfel de împărțire au fost necesare anumite criterii clare, care au în vedere calitatea, instrumentul de joc, numele jucătorilor, atmosfera competiției și locul.

Prima categorie de jocuri implică disciplina și perseverența, competiția fiind, în cele din urmă, bazată pe acești doi piloni. Cu alte cuvinte, pentru a ieși învingător într-un concurs și pentru a demonstra că ești cel mai bun trebuie să urmezi un program clar stabilit, să nu te abați de la principii și să perseverezi în ceea ce faci, să dai tot ce ai mai bun pentru a-ți atinge țelul. La polul opus jocurilor de competiție, unde succesul depinde de acțiunile jucătorului, se află jocurile de noroc. În cadrul acestora, jucătorii nu mai dețin rolul principal, soarta este cea care decide totul. Din acest motiv Roger Caillois vede o legătură strânsă între acest tip de joc și divinitate, credința în ea. Toată acea muncă asiduă, tot acel antrenament întâlnit la primele jocuri este surclasat aici de atitudinea pasivă, degajată a celor care sunt angajați în astfel de activități ludice. Urmează apoi categoria jocurilor de imitație. Acest tip favorizează evadarea într-un alt univers, într-o lume paralelă, imaginară. În loc să vedem un râu care curge lin, prin substituire va rezulta un balaur. Realitatea și chiar persoana jucătorului sunt uitate pentru a

îmbrăca o nouă formă, cu totul străină. Referindu-se la acest caz, Roger Caillois este de părere că doar acum masca pe care o poartă individul uman este parte componentă a corpului acestuia și nu un accesoriu. Cu această categorie de joc abandonăm destinul și ne reîntoarcem la rolul fundamental pe care îl are jucătorul, în acest caz, interpretul. Influența pe care o va exercita asupra publicului și succesul îi vor fi asigurate doar de calitatea propriei prestații. În fine, ultima categorie se bazează pe confuzie și dezordine. Teoreticianul atribuie regula jocurilor de *agôn* și celor de *alea*. În ceea ce privește celelalte două categorii, ele sunt văzute ca o improvizație. Un rol aparte îl joacă aici conștiința, ea fiind la cote maxime pentru *mimicry*. *Ilinx*-ul cunoaște doar disperare și panică, lipsindu-i puterea de organizare și decizională. Caillois chiar atrage atenția asupra primejdiei care se ascunde în spatele acestor jocuri. Starea de transă și de panică vor face din jucător un prizonier al unor dispoziții înșelătoare, false, în care se crede stăpân suprem. Astfel de jocuri sunt categorisite drept negative.

Dintre toate cele patru categorii doar unul singur este înzestrat cu putere creatoare: *mimicry*. Toate celelalte apar drept distrugătoare. Noi suntem de părere că și restul categoriilor își arată partea constructiv-creativă. De exemplu, competiția *agôn* – ală poate determina mobilizarea jucătorului în vederea obținerii celor mai bune rezultate. Pentru aceasta, creativitatea și inventivitatea sporesc.

Sutton-Smith propune o repartizare mult mai diversificată a multiplelor tipuri de joc. El le clasifică în funcție de tipul de activități pe care fiecare clasă o solicită: de imaginație, cea desfășurată în solitudine (rebus), cea care implică un comportament jucăuș (păcăleli), o prestație scenică artistică, festivaluri și celebrări, concursuri.

După ce am prezentat clasificarea propusă de Caillois, plecând de la ea am putea spune că, în cazul poeziei și a domeniului artistic în general, se constată o îmbinare a *agôn*-ului, *mimicry*-ului și a *ilinx*-ului. Competiție avem și în actul poetic. E suficient să ne referim la marile curente literare, dar cel mai potrivit exemplu este cel din perioada avangardistă, competiția fiind dusă la extreme. Perseverența este un alt atu al majorității poeților. *Mimicry*-ul este reprezentat de universul fictiv pe care poetul reușește să-l creeze în cadrul proiectului său literar, un proiect care poate fi bazat uneori pe *ilinx*, cum este cazul dezordinii dadaiste. Am putea spune că în cazul lor intervine la un moment dat și *alea*.

Aceste patru categorii sunt încadrate de Roger Caillois în două modalități de joacă principale. E vorba de *paidia,* ea cuprinzând *alea* și *ilinx*-ul, și de *ludus*, el având în subordine *agôn* și *mimicry*. Prima o precedă pe cea de a doua și a fost întâia formă de joc cunoscută. *Paidia* presupune o joacă spontană, haotică, amuzantă, creativă și de aceea poate fi văzută ca însăși definiția distracției. Singurul inconvenient pe care îl prezintă este dat de durata relativ scurtă în care se manifestă. Odată ce acest gen de joacă este invadat de reguli, atunci când este formalizat, el devine un joc. Copiii sunt cei care valorifică la cele mai înalte forme specia aceasta de joacă, folosindu-se în acest demers de orice obiect, conjunctură și spațiu. *Paidia* a supraviețuit și trăiește prin ei, fiecare având maniera proprie de a evidenția manifestările spontane ale instinctului de joc. Până și jocurile de noroc tind să se alăture *ludus*-ului, ele formalizându-se din ce în ce mai mult, spontaneitatea dispărând încet.

În ceea ce-i privește pe poeți, ei creează atât mânați de *paidia*, cât și de *ludus*. Se constată în acest caz capacitatea de a îmbrăca și de a expune realitatea cotidiană printr-o manifestare naturală a unui univers fictiv. Artiștii sunt copiii care se joacă în curtea din fața casei, cu tot felul de „materiale” banale, dar care, pentru ei, reprezintă ceva inedit, care generează de fiecare dată o nouă viziune a lucrurilor.

Rămâne interesant drumul pe care îl străbate un joc în evoluția sa. Dar poate că nu se produce o evoluție ci, din contră, o involuție. Dacă urmărim parcursul amintit, orice joc este,

în prima sa fază, o *paidia*. După ce intervine repetabilitatea, re-jucarea sau re-luarea lui, se dezvoltă anumite tipare, fapt care favorizează apariția *ludus*-lui. Ar rezulta că forma pură, gratuită a jocului este aceea oferită de manifestările spontane ale instinctului de joc și nu poate fi vorba, așadar, despre o evoluție a acestuia. O posibilă reîntoarcere la *paidia* se produce doar atunci când un jucător ar încălca regulile sau ar schimba ceva în desfășurarea obișnuită a jocului respectiv. Tocmai aici suntem de părere că se plasează scriitorii avangardiști. Sătui de prea mult *ludus* în literatură și în cultură, în general, acești scriitori nu fac altceva decât să schimbe jocul, încălcând regulile și fiind într-o permanentă căutare a inovației.

Raph Koster are o teorie interesantă în ceea ce privește disputa între cele două categorii ale jocului. El își bazează întreaga teză pe faptul că întreaga viață a individului uman este guvernată de legi, de la cele mai fragede vârste ale copilăriei și până la moarte. Pornind de aici și de la ideea că prima formă de joc pe care o practicăm este *paidia,* el ajunge la concluzia că această specie este guvernată de mai multe legi decât a doua clasă. *Ludus*-ul își dezvoltă propriile norme în timp ce *paidia* le împrumută de la viața de zi cu zi, le modelează și ni le inculcă. În ciuda acestor argumente, chestiunea rămâne discutabilă. Dacă *paidia* este forma primă a jocului, apărută spontan, acest aspect nu implică existența unor reguli. Abia după această etapă „embrionară" a jocului el începe să fie analizat, dezvoltat și îmbunătățit, fiecare mișcare desfășurându-se după un anumit set de reguli. Însă, din când în când, jucătorii pot introduce noi elemente în joc, pot aduce inovații la nivelul acestuia. Experimentând, și numai în acest stadiu, *paidia* revine. Iată și aspectul pe care îl îmbrățișează și scriitorii avangardiști. Activitatea lor literară și publicistică gravitează în jurul experimentului. Iar acest lucru se răsfrânge și asupra cercului de cititori. Aceștia, la rândul lor, sunt antrenați într-un joc continuu. În încercarea lor de a descifra mesajul textelor, ei nu fac altceva decât să experimenteze o serie de posibilități și variante, fiecare dintre acestea fiind o posibilă piesă din puzzle-lul propus de artist. Iar dacă „dezordine" este unul din cuvintele utilizate de Roger Caillois pentru a caracteriza *paidia*, avem în fața noastră încă un element definitoriu pentru avangardism.

Privită din perspectiva *ludusu*-lui și a *paidi*-ei, regula ne este înfățișată diferit. Chiar dacă a doua categorie are în vedere o joacă spontană, liberă, ea presupune existența unor reguli, care se conturează în timpul jocului, pentru a fi perfecționate în cadrul *ludus*-ului. Restricționarea manifestării jucătorilor în momentul de joc poate fi percepută ca o caracteristică negativă a normei. Dar, așa cum afirmă și Ion Pop, regula nu face altceva decât să structureze spectacolul, neatentând la spontaneitatea și inventivitatea lui.

Indiferent de categoria din care face parte, jocul presupune socializare. Chiar și în momentul creației artistice, cel care creează este înconjurat de un public virtual, fapt care îl apropie de *mimicry*. După cum afirmă și Gonzolo Frasca, întreaga dispută dintre joacă (*paidia*) și joc (*ludus*) se concentrează în jurul formulei învingător-învins. Jocul, de la început până la final, îmbracă această formă, în timp ce joaca nu împărtășește asemenea obiective. Frasca nu împărtășește principiul clasificator al lui Caillois, argumentând că o măsurătoare a regulilor presupuse de diferitele jocuri nu poate fi posibilă. Singura distincție care se poate face între cele două forme este oferită de statutul de învingător și de învins pe care îl implică *ludus,* statut care nu poate fi regăsit și pentru *paidia.* Frasca merge pe drumul deschis de Aristotel, care presupune ca mai întâi regulile jocului să fie cunoscute pentru ca apoi să fie puse în aplicare de către jucători, ca în final să se poată delimita clar câștigătorii și învinșii. Pentru el, acesta este factorul care poate face diferența, dar aplicabilitatea lui este propice doar în cazul lumilor clădite pe o structură dihotomică. Cu toate acestea, ambele noțiuni implică inter-relaționarea cu restul participanților. Dar ele reprezintă mai mult decât stabilirea unor relații cu cei din jur. În lucrarea *Play the Message,* Frasca vede joaca drept o activitate de

înțelegere a lumii. Rezultă, astfel, după cum am precizat la începutul subcapitolului că, atât joaca, cât și jocul reprezintă maniere de înțelegere și de familiarizare cu mediul socio-cultural.

După cum am afirmat încă din deschiderea acestui capitol, activitatea individului uman s-a aflat în aproape toate circumstanțele sub umbrela jocului. În general, prin joc, respectiv joacă se înțelege acea activitate specifică vârstei infantile. Dar cercetările au arătat că acest tip de activitate se răsfrânge și asupra adulților. Avem aici două acțiuni. Una dintre ele este întreprinsă de subiecți umani pe care îi vom numi „adult – performers", iar pentru participanții la cea de a doua vom utiliza termenul de „adult – spectator". În prima categorie vom include actorii, sportivii, clownii, artiștii, scriitorii. Aceștia se folosesc de joc în activitatea lor cotidiană. Ei sunt antrenați fie de *agôn*, fie de *mimicry* în tot ceea ce întreprind. Toți sunt niște practicieni ai ludicului dar, în același timp, ni-l împărtășesc și nouă, publicului. În acest moment intervenim noi, adulții – spectatori. Rolurile se pot inversa chiar dacă acest lucru se întâmplă la scară mică. De exemplu, un grup de indivizi alege să joace mimă iar atunci statutul de spectator este părăsit pentru cel de performer. Un joc al fotbaliștilor amatori, desfășurat în curtea din spate, este un alt exemplu în acest sens. Diferența între cele două categorii este oferită de statutul de muncă specific primei grupe. Pentru adulții – performeri munca și joaca se confundă, în timp ce pentru adulții – spectatori ele reprezintă două domenii distincte. Un doctor nu se va juca niciodată în timpul unei operații dar va juca o partidă de șah sau alt joc în timpul liber. Operația privită ca joc este posibilă doar atunci când ea îndeplinește statutul de competiție. Robyn M. Holmes, în *Play: An Interdisciplinary Syntethis* (*Joaca: o sinteză interdisciplinară*), e de părere că nu poate fi trasată o graniță clară, exactă care să delimiteze munca de joacă.Robyn M. Holmes consideră că există o interferență reciprocă între cele două domenii. Astfel, chiar și atunci când ființa umană se dedă jocului, în timpul său liber, mintea sa, gândul său zboară spre alte probleme.

De cele mai multe ori munca și joaca au fost privite dintr-o perspectivă antagonistă. Această teorie a început să regreseze datorită contribuțiilor aduse de Sutto-Smith sau Schwartzman. Ambii teoreticieni susțin că jocul nu presupune în toate cazurile destindere și plăcere, el putând fi uneori chiar brutal, manipulativ, în timp ce la locul de muncă poți să întreprinzi și activități recreative, care să provoace încântare. Prin natura sa, prin moștenirea ancestrală, omul este dedat jocului. Comunitatea arhaică alterna cele două activități, acordând aceeași importanță amândurora. Mărturie sunt festivalurile închinate diverselor sărbători agrare, dar și modalitatea de repartizare a acestora în decursul unui an. Astăzi, munca tinde să acapareze o mare parte din activitatea desfășurată de către om, iar degajarea care o însoțea în trecut se pierde treptat, totul fiind normat.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

1. Călinescu, George, *Principii de estetică*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1968
2. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Pentru o poetică a (re)lecturii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2007
3. Cornea, Paul, *Regula jocului, Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenţii, modele*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980
4. Frasca, Gonzalo, *Play the Message: Play, Game and Videogame Rhetoric*, 2007, http://www.powerfulrobot.com/Frasca_Play_the_Message_PhD.pdf
5. Huizinga, Johan, *Homo ludes*, traducere de H. R. Radian, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998
6. Koster, Raph, *A Theory of Fun for Gme Design*, Paragliph Press, Phoenix, 2004

7. Matache, Daniela, *Feţele jocului*, Ed. Ardealul, Târgu-Mureş, 2008
8. Nardo, Anna K., *The Ludic Self in Seventeenth-Century English Literature*, "State University of New York" Press, Albany, 1991
9. Poe, E. A., *Principiul poetic*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971
10. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, ediţia a II-a, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006
11. Sale, Katie, Zimmerman, Eric, *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, Massachusetts Institute of Technology Press, 2004
12. Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of Play*, Cambridge: Hadvard University Press, 2001

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

AFRICAN WOMANHOOD AND THE TRAUMA OF SELF-ASSERTION

Daniela-Irina Darie, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: To understand woman's position in Nigeria means to solve a philosophical conundrum. The consequences of the societal incongruities and the traditional hierarchy in an African family - as a part of this conundrum - are to be identified in the writings of modern African women writers, such as Chimamanda Ngozi Adichie – Purple Hibiscus (2003), Half of a Yellow Sun (2006), and Americanah (2013). The fragments of native and Western philosophy rarely combine in a coherent expression, and this lack of meaning is pursued in the development of the African woman's identity. Chimamanda Ngozi Adichie, the pathfinder of the new generation of African writers, approaches the concept of womanhood with caution, acknowledging the elusive outline of the African female character and of the circumstances within which it evolves. Adichie's novels highlight the biases of the Nigerian society, even if we are referring to the modern one, a society that continues to dignify manhood by reducing the woman to the archetype of the child-bearer, by regressing to primordial chants when its structure threatens to become obsolete. Adichie's women possess the strength of their truthfulness, each of them is in her right to voice her fragment of philosophy. The village woman, rooted in tradition and conjuring the supernatural forces of ancient witchcrafts, the modern woman, independent and educated at Western schools, the mistress as intellectual equal, or as a means of translating the race, the psychological disruption of the twin liaison, which in African tradition, constitutes a highly culturally invested relation, all these pieces of the ambiguous African womanhood receive dignity and reconnaissance in Adichie's novels. The "conceptualization" of African womanhood overtly denounces the alien dimension of the Western influence upon the African diaspora. Adichie adds to the already conflictive literary identity of Africa an incipient acceptance of the postmodern condition. For the African woman of letters, the African canon must open itself to the Anglo-American creative prospects, including the presence of the feminine voice, and acknowledging that diversity is not necessarily a wrongful deed of the malevolent Western worldview.

Keywords: African feminism, cultural puzzle, Igbo woman, African diaspora, identity trauma.

Akachi Ezeigbo's *Vision and Revision*, written in 1998, was challenging the literature written by female authors for "been largely focused on family issues and on the survival of their husbands and children […] that they have kept to their roles as nurturers."[1] But in order to construct an integrating, whole, female subject of African literature, one must de-construct the "threefold oppression" of the Black woman of Africa: "by virtue of her sex, she is dominated by man in a patriarchal society; by virtue of her class she is at the mercy of capitalist exploitation; by virtue of her race she suffers from the appropriation of her country by colonial or neo-colonial powers. Sexism, racism, class division; three plagues…"[2]

[1] Theodora Akachi Ezeigbo, *Vision and Revision: Flora Nwapa and the Fiction of War*, apud Marion Pape, *Nigerian War Literature by Women. From Civil War to Gender War*, in Flora Veit-Wild, Dirk Naguschewski (eds.), *Versions and Subversions in African Literatures 1*, Amsterdam & Union NJ: Editions Rodopi, 2005, p. 233.

[2] Awa Thiam, *Black Sisters Speak Out: Feminism and Oppression in Black Africa*, Pluto Press, 1986, p. 118, cited in Beverly Guy-Sheftall, *African Feminist Discourse: A Review Essay*, source: *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, No. 58, *African Feminism Three* (2003), pp. 31-36, <http://www.jstor.org/stable/4548092>.

In 2003, Chimamanda Ngozi Adichie published *Purple Hibiscus*, and Akachi Ezeigbo's assertion becomes a "defunct signifier," maybe more so because the godly manly character of the novel ends by being killed by the same nurturer of the family. Is Adichie the voice of the woman's counter-discourse in literature? Or only one episode in Africa's struggle for an identity in which the echoes of the Western ideology must be accepted?

On 17 October 2014, Chimamanda Ngozi Adichie was declaring for *The Guardian*: „In 2003, I wrote a novel called «Purple Hibiscus», about a man who […] beats his wife […]. A journalist, a nice, well-meaning man, told me […] that people were saying my novel was feminist, and his advice to me […] was that I should never call myself a feminist, since feminists are women who are unhappy because they cannot find husbands. So I decided to call myself a Happy Feminist."[3]

The research in areas such as feminism has embedded the concept of social death[4] as the foundation for the remaking of the African woman. By social death, the researchers understood the erasure of the basic social roles of the African woman, being banned from activities which in the past had have defined her significance: marketplace and family. She is apparently elevated in social status, but this seems to be an illusion, like many surrounding woman's self-assertion, more notable, African woman's self-assertion. The "liberated" African woman is pushed aside from her place within the community, with the "reward" of a multiplied ego.

Purple Hibiscus advances the contradictory personality of Papa, seen through the eyes of his teenage daughter. He is a highly appreciated member of the community, a fighter for freedom, and an abuser in his home. Nobody knows about his crises of fury, nobody knows that, beyond his incessant appeals to religion and the goodness of God, the eruptions of darkness border with insanity.

The children witness the effects of the beatings their mother endures, without rebellion, because a woman is just matter in man's hand, a mould which must be repeatedly and fiercely reshaped according to its master's desire. Sometimes the abuse is rationalized, reasons are promoted for the prosecution, but sometimes, nothing happens until the abuse happens.

We stood at the landing and watched Papa descend. Mama was slung over his shoulder like the jute sacks of rice his factory workers bought in bulk at the Seme Border. He opened the dining room door. Then we heard the front door open, heard him say something to the gate man, Adamu.

"There's blood on the floor," Jaja said. "I'll get the brush from the bathroom."

We cleaned up the trickle of blood, which trailed away as if someone had carried a leaking jar of red watercolor all the way downstairs. Jaja scrubbed while I wiped.[5]

The abuse is a reality so intimate with the African home, that even the blood, a powerfully invested social image, does not trigger affects, the actions of the witnesses being voided of significance, like in a role play without any affective charge.

[3] Chimamanda Ngozi Adichie, *I decided to call myself a Happy Feminist*, interview with *The Guardian*, 17 October 2014, <www.theguardian.com/books/2014/oct/17/chimamanda-ngozi-adichie-extract-we-should-all-be-feminists>.
[4] Anthonia C. Kalu, *Those Left Out in the Rain: African Literary Theory and the Re-invention of the African Woman*, *African Studies Review*, Vol. 37, No. 2 (September 1994), pp. 77-95, <http://www.jstor.org/stable/524767>.
[5] Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus*, London: Harper Collins Books, 2012, p. 19.

The incident describes a matter of fact in African society, in which "marriages are characterized by fighting, physical violence, and rape."[6] The domestic violence reaches such levels and frequency that tends to be perceived as a way of normality.

When Papa's craziness achieves inhuman levels, when he breaks Jaja's arm, but not the right one, "because it is the hand he writes with,"[7] and could bring fame and pride to his father, Mama does nothing, except caring Jaja's wound. Through her lack of reaction, Adichie suggests a kind of fatality hovering over the African marriage.

The conflict evolves with subtlety, with small, almost trivial gestures, timid voicing of a timid conscience coming into being, in its attempts to disrupt the historically establish fabric of patriarchy. This male gendered ideology is marked, among other features, "by the exclusion of women from male power constructs, and the controlling of women in order to appropriate from them."[8]

But this control loses part of its effectiveness in its clash with another powerfully motivated and anchored construct of female individuation: motherhood. And motherhood, balanced or imbalanced by the ideological and traditional systems, tends to "trespass" the territories primordially deemed to be appropriated by males.

Predictably, at some point, Papa lashes at his daughter, Kambili, with the gestures of a psychotic break, almost killing his child on a painting crying "freedom," upon which he comments "nonstop, out of control, in a mix of Igbo and English, like soft meat and thorny bones. Godlessness. Heathen worship. Hellfire."[9] Mama decides to act, not by trying to push her husband aside, or invoke a law to protect her and her children, because she knows very well that in Africa, a woman is yet her husband's shadow, but by eliminating him forever from her family. Adichie makes recourse to the idea of justified killing, a homicidal case, ironically, representative for the American justice.[10]

Another figure, which is marked by firm and enduring brushes by Adichie's pen, is Aunty Ifeoma's. Ifeoma is an intellectual, a professor at a college in Nsukka, and Adichie creates her in contrast with Mama, her sister-in-law. Mama feels that "a husband crowns a woman's life. It is what they want." And Ifeoma, a feminist trope-herald and unmarried, replies: "sometimes life begins when marriage ends."[11] The death of Papa by the hands of Mama will prove that this feminist trope could create alternative realities.

In Adichie's *Half of a Yellow Sun*, we see so many types of women, in a generous spectrum, from traditional to postmodernist and feminist, and these fragments, somehow shattered pieces of the same puzzle, define, but only together, the future African woman, who isn't a feminist, isn't a wife, isn't a provider of goods, isn't the subservient shadow of the African male, but all of this.

How does a girl gain power in the traditional African family? By the disappearance of the oldest boy. We see, in *Half of a Yellow Sun*, the character of Anulika coming into power in place of her older brother.

Perhaps Anulika would be watching them. She was the oldest child in the household now, and as they all sat around the fire to eat, she would break up the fights when the younger ones struggled over the strips of dried fish in the soup. She would wait until all the *akpu* was

[6] Marion Pape, *op. cit.*, in Flora Veit-Wild, Dirk Naguschewski (eds.), *op. cit.*, p. 239.
[7] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2012, p. 73.
[8] Ifi Amadiume, *Re-Inventing Africa. Matriarchy, religion and culture*, London & New York: Zed Books Ltd, 1997, p. 22 .
[9] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2012, p. 103.
[10] In approaching Adichie's works, we must remember that she studied in USA and at the moment, she is "migrating" between Nigeria and America.
[11] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2012, p. 39-40.

eaten and then divide the fish so that each child had a piece, and she would keep the biggest for herself, as he had always done.[12]

The dismissal of the uniqueness of a woman's personality by subsuming her to a sometimes long series of wives, as in the case of Ugwu's grandmother, who "was the second of three wives and did not have the special position that came with being the first or the last, so before she asked her husband for anything, she cooked him spicy yam porridge with *arigbe*." [13] She is refused the wright to stand in front of her "master"-husband and speak, of course about homely issues, because an African wife is not endowed with the intellectual capacities which endow only the men.

A special accent in Adichie's *Half of a Yellow Sun* is reserved to academic women, women who had abandoned their bushy villages to study at the university from Ibadan or outside Nigeria, and returned to belong, or to change.

One of them is Miss Adebayo, educated university woman, who "drank brandy like Master and was not an Igbo." Her voice rose above Master's voice, "challenging and arguing." She calls Master a sophist. Ugwu, listening from behind the door, does not understand what a sophist is, "but he did not like she called Master that." [14] The perception of the fragment is ironic, because Ugwu's lack of education, his inferiority in comparison with Miss Adebayo's credentials, are in stark contrast with the superiority he seems he is entitled to only because he is a man.

An African woman possesses few landmarks against which to measure her capacity of self-assertion, and one of them is through her sons. During her waiting in the lobby of the airport, Olanna encounters a grandmother, who asserts, in thick, brown-teethed accent, that "my fellow women are jealous, but is it my fault that their sons have empty brains and my own son won the white people's scholarship?"[15]

Olanna is treated by her parents and the proximal society like an object of trade. Her father expects her to accept a relation with the powerful and wealthy Chief Okonji, because he needs a contract to be signed. And, after all, Olanna "was used to this, being grabbed by men who walked around in a cloud of cologne-drenched entitlement, with the presumption that, because they were powerful and found her beautiful, they belonged together."[16]

But Olanna refuses to be "the mythic silent Black woman," as Kalenda Eaton presents her, which "has often been misread and idealized" during the revolutionary periods of Black history. "A quiet and willing supporter, working for the cause but […] not in the forefront of activism."[17] The only similitude Olanna shares with the ancient silent woman is her courage, her heroic voice embodied by the presence in the background of "the activism," teaching, surviving, struggling with her nightmares, but refusing to be the subject, only the agent of the post-war identity.

Olanna is the representative of the new wave of African "womanism," she has the courage of major decisions, all of them disapproved by her mother, a prototype for the pretty useful accessory of which a man could be proud.

[12] Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*, New York: Anchor Books, 2006, p. 18.
[13] *Idem*, p. 22.
[14] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 25.
[15] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 31.
[16] *Idem*, p. 34.
[17] Kalenda Eaton, *Womanism, Literature, and the Transformation of the Black Community, 1965-1980*, New York & London: Routledge, 2008, p. 2.

Olanna "was used to her mother's disapproval; it had colored most of her major decisions, after all: when she chose two weeks' suspension rather than apologize to her Heathgrove form mistress for insisting that the lessons on Pax Britannica were contradictory; when she joined the Students' Movement for Independence at Ibadan; when she refused to marry Igwe Okagbue's son, and later, Chief Okaro's son. Still, each time, the disapproval made her want to apologize, to make up for it in some way.[18]

Self-assertion is associated with one's self, but maybe in the same qualifying range, with the recognition from the other inhabitants of the range. This is part of the tragic destiny, at least until now, of the African woman, this lack of acknowledgement from the African Womanhood. Adichie highlights this element of distortion in defining a new identity for the African woman by contrasting Miss Adebayo and Olanna. Both are educated, both are eager to assert themselves, and both are ancestral enemies in winning a man. Miss Adebayo strives to be identified with the postcolonial Africanism, and considers Olanna

"unworthy of the competition, with her *unintellectual* ways and her too-pretty face and her mimicking-the-oppressor English accent. […] Perhaps Miss Adebayo could tell, from her face, that she was afraid of things, that she was unsure, that she was not one of those people with no patience for self-doubt. People like Odenigbo. People like Miss Adebayo herself, who could look a person in the eye and calmly tell her that she was illogically pretty, who could even use that phrase, *illogically pretty.*"[19]

Olanna's sister, Kainene, is also an educated woman. A strong-willed and bright businesswoman, she seems determined to prove that she is as good as the son her father regrets he doesn't have. In contrast with Olanna, who, during crises, strongly asserts her womanhood, Kainene strongly asserts her freely-assumed manhood.

Richard was bewildered by Kainene's busy life. Seeing her in Lagos, in brief meetings at the hotel, he had not realized that hers was a life that ran fully and would run fully even if he was not in it. It was strangely disturbing to think that he was not the only occupant of her world […]. Her work came first; she was determined to make her father's factories grow, to do better than he had done. In the evenings, visitors—company people negotiating deals, government people negotiating bribes, factory people negotiating jobs—dropped by, parking their cars near the entrance to the orchard.[20]

Master's mother represents the past, the tradition, the witchcraft which always has been woman's reign, of the mythical, once again, nurturer of the hearth, the inflexible, rightful, simple and essential archetypal mother. Anchored in her ancient ways, unwilling to accept that world moves on, and maybe forward, Master's mother perceives present states as threatening and abnormal.

"I hear you did not suck your mother's breasts," Master's mother said.

Olanna stopped. "What?"

[18] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 35.
[19] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 46.
[20] *Idem*, p. 62.

"They say you did not suck your mother's breasts." Master's mother turned to look at Olanna.

"Please go back and tell those who sent you that you did not find my son. Tell your fellow witches that you did not see him."

Olanna stared at her. Master's mother's voice rose, as if Olanna's continued silence had driven her to shouting. "Did you hear me? Tell them that nobody's medicine will work on my son. He will not marry an abnormal woman, unless you kill me first. Only over my dead body!"[21]

Not a typical African ancient mother, because she is a bearer of the godly wisdom; she is a witch, she is a healer, she possesses the power of plants and prayers, of rituals and masks. She is the symbol of the lost Africa. Her utmost fear is that her son would marry with a witch who "is controlling" him, and the fact that he is still unmarried, while "his mates are counting how many children they have"[22] is a proof of a witchcraft as powerful as hers. But Olanna's greatest flaw seems to be her education. This liberated, cultivated, immorally beautiful woman is ruined. Because too much schooling ruins a woman; everyone knows that. It gives a woman a big head and she will start to insult her husband. What kind of wife will that be?"[23] And it's only normal that, in fighting with her alien enemy, mother should appeal to the "*dibia* Nwafor Agbada," because any strange appearance is an illness, and an illness must be treated with "the man's medicine [which] is famous in our parts."[24] The struggle for self-assertion of the two women is theorized by their agent, the son/lover Odenigbo, albeit represented by Adichie as a useless radical philosopher, defines the very dilemma in which postcolonial Africa questions itself:

"*Nkem*, my mother's entire life is in Abba. Do you know what a small bush village that is? Of course she will feel threatened by an educated woman living with her son. Of course you have to be a witch. That is the only way she can understand it. The real tragedy of our postcolonial world is not that the majority of people had no say in whether or not they wanted this new world; rather, it is that the majority have not been given the tools to *negotiate* this new world."[25]

Americanha is a *Bildungsroman*. A traumatic, alert and deep series of falls and ascents between the worlds, the coalescence of puzzling fragments into personalities, each of them asserting the right to a voice, the right to a unique individuality. *Americanha* creates migrating women, the women of African Diaspora, challenging them with ancient patterns of their source world, and alien frames in which they must adjust. Adichie challenges us with her hybridization, her characters designed to transgress boundaries and to reshape social and political prejudices.

Balancing between Africa, United States and England, Adichie's women regain not a "gra-gra"[26] voice, as the intrepid African hustler from Lagos would have wished, but a language without accent, transparent and fluid, as open to its reshaping. The language *Americanah*'s women speak is a language without roots, because the Diaspora woman claims

[21] *Idem*, p. 75.
[22] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 76.
[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem.*
[25] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2006, p. 79.
[26] Nigerian slang, meaning hustling, violent, aggressive.

the liberty to migrate between her worlds, as the Nigerian intrepid travels from Dubai "to buy gold, to China to buy women's clothing." [27]

In *Americanah*, Adichie returns to an image meant to haunt most of the African modern writings: rape. But the raped of *Americanah*'s buys condoms, because she is sure she would be raped wherever she will serve. This act is symptomatic for the colonially-mediated abused woman. A strange lack of understanding is contorting her face when her repeated sacrifice is refused. Rape altered into a normality, suggests Adichie, is a consequence of the patriarchal philosophy, and women exhibit all the symptoms of a Stockholm syndrome, not very dissimilar with what Kambili, in *Purple Hibiscus*, feels for her abusive father, and with what Joseph M. Carver termed "the mystery of loving an abuser."[28]

The religious woman, enthralled in her exclusivist relation with God, asserts her individuality as a conjuncture in these unending negotiations: "She bartered with Him, offering starvation in exchange for prosperity, for a job promotion, for good health. She fasted herself bone-thin: dry fasts on weekends, and on weekdays, only water until evening. […]Everyone tiptoed around her mother, who had become a stranger, thin and knuckly and severe."[29]

This image is Adichie's critique to the trauma impelled by the colonial period upon the traditional mystical approach of the African world, but also defines one "speck" of the spectrum of the African womanhood self-assertion, in which the powerful religious woman, sister Ibinado (*Americanah*) claims her development. Sister Ibinado refuses to negotiate with God, and her pastor, because she occupies a position of power in her social group.

She pretended to wear her power lightly. The pastor, it was said, did whatever she asked him. It was not clear why; some said she had started the church with him, others that she knew a terrible secret from his past, still others that she simply had more spiritual power than he did but could not be pastor because she was a woman. […] She never laughed but often smiled the thin smile of the pious. […] Sister Ibinabo, the savior of young females. […] But Ifemelu had always sensed, in Sister Ibinabo, a deep-sown, simmering hostility to young girls. Sister Ibinabo did not like them, she merely watched them and warned them, as though offended by what in them was still fresh and in her was long dried up.[30]

Bitter and hateful, sister Ibinado asserts herself only through the empowerment she imposes on her male master, revenging her exclusion from the higher ranks of the group in which she functions. Being refused the beauty and the sexual power of a woman, she tries to formulate a philosophy of life in which this "grey eminence" politics would give her identity substance.

Obinze's mother "was a woman who kept to herself and asked no favors, who would not lie, who would not accept even a Christmas card from her students because it might compromise her."[31] And still, this determined, honest, bright African educated woman would cheat for her son, because "truth had indeed, in their circumstances, become a luxury," and her son needed the six-month visa to the United Kingdom which had been repeatedly denied to him.

[27] Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanha*, New York and Toronto: Alfred A. Knopf, 2013, p. 22.
[28] Joseph M. Carver, *Love and Stockholm Syndrome: The Mystery of Loving an Abuser*, <drjoecarver.makeswebsites.com/clients/49355>.
[29] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2013, p. 35.
[30] *Idem*, pp. 40-41.
[31] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2013, p. 172.

Aunty Uju represents the hybrid woman, more intelligent and sensible than her husband, and yet a voluntary subject to his agency. Ifemelu's reaction to Aunty Uju's dependency on The General, "slaving and shaving for him, always eager to fade his flaws,"[32] is the urge to "shake her into a clear-eyed self," [33] a self which would confer her existence more than the shadowy bi-dimensionality dutifully glimmering along The General's contours. The same lack of substance, as in an unfinished psychological profile, haunts Ifemelu's friend, Jane, whose only landmarks in the development of an identity are the husband, an unaccomplished Casanova, and her children. Jane inhabits an empty stage on which she is just a propel.

The same concept of assertive propel is embodied by the dependence of the Black womanhood on performing for a female public. Such a uniqueness can be achieved only through the elimination/abstraction of another Black woman. "She is one of those black people who want to be the only black person in the room, so any other black person is an immediate threat to her."[34]

Piece by piece, Adichie re-constructs the puzzle of African womanhood, in her attempt to contradict Kristeva's assertion that "woman can never be defined," because her representation "goes beyond nomenclatures and ideologies."[35] Adichie adds: "But not beyond herself (A/N)."

Ifemelu rejects her being known by a man. His "complete assuredness" triggers her defeating. "How sordid it all was, hat she was here with a stranger who already knew she would stay. […] She was already here, already tainted." [36] She hates that women "all laughed at the same things and said «Gross!» about the same things," because it's like their roles were being "well choreographed." [37] She hates being perceived like an "exotic species,"[38] a like the tongue-speaking, strangely colored specimen brought back home by an adventurer.

Ifemelu is in herself an assertion in development. A complex of identities, a puzzle of memories and assumptions, right or wrong, Adichie's female protagonist in *Americanah* collects, overtly or in disguise, the characteristics of all *Americanah*'s women. The process by which her self-assertion comes to fruition is alike some existential equation, hypotheses tested and rejected, paths challenged, honored or dishonored, and this process of evolving and devolving

"is fundamental to migration [to African Diaspora's identity, A/N] as it is fundamental to Black women's writing in cross-cultural contexts. It is the convergence of multiple places and cultures that re-negotiates the terms of Black women's experience that, in turn, negotiates and re-negotiates their identities."[39]

Ojiugo, the free spirit of the postcolonial African woman, who "wore orange lipstick and ripped jeans, spoke bluntly, and smoked in public, provoking vicious gossip and dislike from other girls, not because she did these things but because she dared to without having lived abroad, or having a foreign parent, those qualities that would have made them forgive

[32] *Idem*, p. 64.
[33] *Ibidem.*
[34] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2013, p. 179.
[35] Julia Kristeva, *Woman Can Never Be Defined*, in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminism*, New York: Schocken Books, 1981, p. 137, cited in Carole Boyce Davies, Black Women, *Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London and New York: Routledge, 1994, p. 52.
[36] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2013, p. 116.
[37] *Idem*, p. 93.
[38] *Idem*, p. 145.
[39] Carole Boyce Davies, *Black Women. Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London and New York: Routledge, 1994, p. 2.

her lack of conformity. […] They smoked and drank publicly together. They created glamorous myths."[40] Has lost her identity in her husband's. She became the subject whose referentiality resides in the approval of her husband.

"She would serve his food, a plate on a tray taken to him in his study or in front of the TV in the kitchen. Obinze sometimes wondered if she bowed while putting it down or whether the bowing was merely in her demeanor, in the slump of her shoulders and curve of her neck. Nicholas spoke to her in the same tone as he spoke to his children."[41] Her sometimes ironic demeanor "reminded Obinze of the gaudy theatrics of Nollywood films."[42]

Adichie's intertextuality in *Americanah* migrates from mythical Africanism to American woman-ism, and in between Ifemelu assimilates, interiorizes, transfers and modifies patterns of thinking about her and her Otherness, functioning as a "figure of resistance to specific societal prescriptions and patriarchal assumptions about woman's place."[43] She could constitute a matrix for the expression of African feminism, but also a matrix for a comprehensive worldview, for a perception so translucent that every concept would be able to find its meaning in it.

In the final invitation of the novel, the African space encounters and gently invades the personal space of the African woman. Their coalescence signifies the reaching of a continuous identity, one which assimilates fragments of assertions, including male self-assertion, on the bases of their common Africanism. The postcolonial alienation is finally shared, and "the burden of memory", in Wole Soyinka's words, equals "the muse of forgiveness." And by forgiveness Adichie understands not only the acceptance of Other's self-assertion, but also the shared effort towards a common value system within which each expression of the Self must proceed and return to the expression of the Other.

Migration becomes, in Adichie's acceptance, a trope for denying petrified social fixities, psychologically inert frames of mind, still views upon a world in a continuous absorption. We read not the denial of the roots, but the openness of the trope to "non-fixity, anti-essentialism and mobility as resistance"[44] to bondages of womahood's slavery. The de-fragmentation of African woman's potentiality calls for a re-construction under new laws, laws based on a multitude of self-assertions.

References

Books:

Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus*, London: Harper Collins Books, 2003.

----------, *Half of a Yellow Sun*, New York: Anchor Books, 2006.

----------, *Americanha*, New York and Toronto: Alfred A. Knopf, 2013.

Amadiume, Ifi, *Re-Inventing Africa. Matriarchy, religion and culture*, London & New York: Zed Books Ltd, 1997.

[40] Chimamanda Ngozi Adichie, *op. cit.*, 2013, p. 174.
[41] *Idem*, p. 175.
[42] *Ibidem.*
[43] Carole Boyce Davies, *op. cit.*, p. 46.
[44] David Atkinson, *Nomadic Strategies and Colonial Governance: Domination and Resistance in Cyrenaica, 1923-1932*, in Joanne P. Sharp, Paul Routledge, Chris Philo, Ronan Paddison, *Entanglements of Power. Geographies of domination/resistance*, London and New York: Routledge, 2005, p. 97.

Boyce Davies, Carole, *Black Women. Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London and New York: Routledge, 1994.

Eaton, Kalenda, *Womanism, Literature, and the Transformation of the Black Community, 1965-1980*, New York & London: Routledge, 2008.

Marks, Elaine, de Courtivron, Isabelle (eds.), *New French Feminism*, New York: Schocken Books, 1981.

Sharp, Joanne P., Routledge, Paul, Philo, Chris, Paddison, Ronan, *Entanglements of Power. Geographies of domination/resistance*, London and New York: Routledge, 2005.

Veit-Wild, Flora, Naguschewski, Dirk (eds.), *Versions and Subversions in African Literatures 1*, Amsterdam & Union NJ: Editions Rodopi, 2005.

Chapters in books:

Atkinson, David, *Nomadic Strategies and Colonial Governance: Domination and Resistance in Cyrenaica, 1923-1932*, in Joanne P. Sharp, Paul Routledge, Chris Philo, Ronan Paddison, *Entanglements of Power. Geographies of domination/resistance*, London and New York: Routledge, 2005.

Pape, Marion, *Nigerian War Literature by Women. From Civil War to Gender War*, in Flora Veit-Wild, Dirk Naguschewski (eds.), *Versions and Subversions in African Literatures 1*, Amsterdam & Union NJ: Editions Rodopi, 2005.

Articles:

Awa Thiam, *Black Sisters Speak Out: Feminism and Oppression in Black Africa*, Pluto Press, 1986, p. 118, cited in Beverly Guy-Sheftall, *African Feminist Discourse: A Review Essay*, source: *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, No. 58, African Feminism Three (2003), pp. 31-36, <http://www.jstor.org/stable/4548092>, accessed 19/08/2014, 21:34.

Chimamanda Ngozi Adichie, *I decided to call myself a Happy Feminist*, interview with *The Guardian*, 17 October 2014, <www.theguardian.com/books/2014/oct/17/chimamanda-ngozi-adichie-extract-we-should-all-be-feminists>, accessed 15/10/2014.

Anthonia C. Kalu, *Those Left Out in the Rain: African Literary Theory and the Re-invention of the African Woman*, *African Studies Review*, Vol. 37, No. 2 (September 1994), pp. 77-95, <http://www.jstor.org/stable/524767>, accessed 21/11/2014, 14:21.

Julia Kristeva, *Woman Can Never Be Defined*, in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminism*, New York: Schocken Books, 1981.

Joseph M. Carver, *Love and Stockholm Syndrome: The Mystery of Loving an Abuser*, <drjoecarver.makeswebsites.com/clients/49355>, accessed 25/11/2014.

WATER: FUNDAMENTAL ELEMENT OF LE CLEZIO'S POETICS. OCCURRANCES AND SIGNIFICATIONS OF THE AQUATIC ELEMENT IN DESERT AND ONITSHA

Mihaela Iuliana Marari, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University, Iaşi

Abstract: The present work aims at identifying and analyzing the main occurrences and significations of water in two of J.M.G Le Clézio's novels, Désert and Onitsha, whose action develop several similarities. The analysis will reveal mainly the positive aspects of the water, because the protagonists' closeness to the fundamental elements leads in general to an organization of their own being around them, going thus far as the character's identification with them.

Keywords: water, fondamental elements, sea, characters, baptism, ablution.

La manière dont J.-M.G. Le Clézio se rapporte à la mer et le rôle que l'élément aquatique a dans sa vie et dans la conception de ses oeuvre sont à la base de certaines interprétations des occurrences et des significations de l'élément naturel. Dans la vision de l'écrivain niçois, la mer implique la quête de soi, s'érigeant en permanence en un point de mire, d'où l'on part et l'on retourne constamment: « Le chemin de la vie est tout tracé : de la fuite de la ville au saut dans le monde, il faut passer par l'étape de la mer. C'est la mer qui ouvre à demain. Une mer large, plate, où tout est possible au dessus de laquelle volent des mouettes »[1]. Elevé à Nice, l'écrivain se trouve toujours à proximité de la Méditerranée, mais il n'y est pas attaché, s'y rapportant comme au seul point qui assure la possibilité de voyager en bateau entre l'Europe et l'Afrique : « Le seul enthousiasme que j'ai ressenti devant la Méditerranée […] c'est ce sentiment étrange : en touchant cette mer, la vague que je fais avec ma main peut se porter jusqu'au continent africain. La Méditerranée étant le seul pays d'Europe où l'on peut communiquer par des vagues avec l'Afrique »[2]. Pourtant, la mer, tout comme la prédilection de J.-M.G. Le Clézio pour l'Afrique, restent à l'écart jusqu'au moment du voyage qu'il effectue avec sa mère et son frère pour retrouver leur père, médecin de brousse au Nigéria. D'ailleurs, l'expérience de ce déplacement qu'il effectue à l'âge de huit ans marquera toute son œuvre, l'écrivain aimant bien faire bouger ses personnages qui se déplacent d'un continent à l'autre en raison du désir de quitter un endroit où ils finissent par retourner, car celui-ci constitue, le plus souvent, leur unique possibilité de récupérer leur paix intérieure. Dans leur périple, les protagonistes cherchent désespérément la compagnie des quatre matières fondamentales : l'eau, la terre, le feu et l'air qui prennent la forme de la mer, du désert, du vent ou des braseros.

Les protagonistes de *Désert* et d'*Onitsha* sont des jeunes qui essaient, tant bien que mal, d'affronter les difficultés auxquelles ils se heurtent à chaque pas. L'action du premier roman suit deux plans parallèles. Le premier met en scène le déplacement des nomades du Sahara, qui, poussés par l'absence de l'eau, cherchent un endroit où ils puissent étancher leur soif. Le second fait voir le monde citadin à travers les yeux d'une jeune fille, originaire du

[1] Gérard de Cortanze, *J.M.G Le Clézio*, Paris, Gallimard, Culture France Editions, 2009, p. 19.
[2] *Ibid*., 210.

Maroc, qui choisit d'aller vivre à Marseille sans pouvoir s'y intégrer et décide finalement de retourner au pays du sable pour accoucher à proximité d'un arbre, tout près d'une source en vue de la préservation de la tradition locale et ancestrale. Nour et Lalla sont les noms des protagonistes autour desquels l'action du roman converge.

Quant à *Onitsha*, la première scène du roman renvoie à l'embarquement de Fintan et de sa mère pour le sud du Nigéria, pays situé dans l'ouest de l'Afrique, trajet pendant lequel les deux voyageurs alimentent leur vision idéalisée du pays où ils vont se rendre au bout du voyage et prennent conscience du fait que leur existence changera à jamais dès qu'ils y seront arrivés. L'accent tombe, à tour de rôle, sur les mésaventures du garçon, les exploits du père ou les actions de la mère. L'eau est, dans *Désert*, ainsi que dans *Onitsha*, l'élément central du mode de vie des personnages, c'est pourquoi, en tenant compte des étapes qui marquent symboliquement l'existence humaine, on identifie deux illustrations de la même réalité, la naissance et l'accouchement de deux enfants, dans le proche voisinage des eaux. Il s'agit de la naissance de Lalla, du moment où elle devient mère à son tour et de l'accouchement d'un garçon d'Oya sur une épave.

L'eau a trois caractéristiques essentielles : « Source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence »[3] et, à l'occasion de la mise au monde d'un enfant, elle fait voir ses qualités de « matrice de toutes les possibilités d'existence », de « fondement du monde entier », d' « essence de la végétation »[4]. Le fait que Lalla lave le nouveau-né marque la réunion des époques et des générations[5], tout en assurant une sorte d'hygiène sommaire, qui, de façon symbolique, pourrait renvoyer à un acte de purification. En observant la manière dont Lalla fait ce geste, si la jeune fille était chrétienne, il serait possible d'opérer un certain rapprochement entre celui-ci et le baptême ou, de façon plus exacte, de penser à une *préfiguration* de ce sacrément[6] : « Lalla tient l'enfant dans ses bras, elle coupe le cordon avec ses dents, et elle le noue comme une ceinture autour du ventre minuscule secoué de pleurs. Très lentement, elle rampe sur le sable dur vers la mer, elle s'agenouille dans l'écume légère, et elle plonge l'enfant qui hurle dans l'eau salée, elle le baigne et le lave avec soin »[7].

Quant à Oya, elle accouche sur une épave au milieu de l'eau infiltrée au bord du navire et nourrit son enfant de son propre lait. En guidant « son corps si chétif vers la pointe de ses seins d'où coulait le lait »[8]. Et la scène continue, car « [Fintan] entendait encore la voix d'Oya, cette chanson qu'elle était la seule à entendre, une plainte, la vibration légère de l'eau du fleuve qui glissait autour de la coque »[9]. En ce qui concerne le lait, il est la source de vie de l'enfant, l'eau que la mère lui donne à boire, ce que Gaston Bachelard appelle « le premier substantif buccal »[10]. En plus, la tétée a été depuis longtemps rapprochée de l'acte sexuel[11].

Un autre épisode par l'intermédiaire duquel les deux romans peuvent être rapprochés et qui souligne encore une fois l'importance et la symbolique de l'eau à l'intérieur de ceux-ci revoie à d'autres rituels de purification.

---

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p. 165.
[4] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1959, p. 165.
[5] *Cf.* Madeleine Borgomano, *Désert. J.M.G Le Clézio*, Paris, Bernard Lacoste, 2005, p. 45.
[6] *Cf.* Liviu Streza, *Botezul în diferite rituri liturgice creştine*, Teză de doctorat în Teologie, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985, p. 13-17.
[7] J.-M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 422.
[8] J.-M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, p. 199-200.
[9] *Ibid.*
[10] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 134.
[11] Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 64-65. A propos d'une telle association, Caillois reprend les observations d'Ellis Havelok, consignées dans *Psychologie sexuelle*, III, traduction française, 1911, p. 25-26. Il note que « la mamelle gonflée […] correspond au pénis en érection, la bouche avide et humide de l'enfant correspond au vagin palpitant et humide, le lait vital et albumineux représente la semence également vitale et albumineuse. La satisfaction mutuelle, complète, physique et psychique de la mère et de l'enfant, par le transport de l'une sur l'autre d'un liquide organique précieux est une analogie physiologique véritable avec la relation entre un homme et une femme au point culminant de l'acte sexuel ».

Il y a, d'un côté, le moment où Nour et son père vont à la rivière pour se laver avant les autres : « Dans la lumière grise de l'aube, l'homme et Nour se lavaient selon l'ordre rituel, partie après partie, recommençant trois fois. L'eau des puits était froide et pure, l'eau née du sable et de la nuit. L'homme et l'enfant baignaient encore leur face et lavaient leurs mains, puis ils se tournaient vers l'Orient pour faire leur prière »[12]. Ce fragment renvoie de toute évidence à une ablution. Celle-ci doit avoir lieu « avant les sacrifices et avant les entrées dans le temple »[13] et son rôle est, pour les musulmans, pas comme les autres. Une ablution purifie d'un crime, de la présence néfaste des morts, de la folie, en abolissant les péchés et les processus de désintégration physique ou mentale. Qui plus est, elle prépare l'insertion de l'homme dans l'économie du sacré[14]. Le fait que les deux hommes se lavent avant les autres peut être interprété comme la matérialisation de leur désir de s'assurer l'accomplissement total de l'ablution et de préservation de la froideur et de la pureté de l'eau en eux-mêmes.

De l'autre côte, dans *Onitsha*, Geoffroy Allen effectue une recherche des ancêtres de Meroë et découvre, à l'aide d'Okawo, la source d'eau vers laquelle Arsinoë, le premier être qui reçoive le signe d'Horus et d'Osiris, avait conduit son peuple. Au moment de l'arrivée au bord du lac de vie, « il frisonne devant l'eau qui jaillit comme au premier instant de l'univers. Il fait froid. Il y a un souffle, une haleine qui vient de la forêt. […] Geoffroy traverse l'eau, il glisse sur les rochers. […] Okawho lui tend la main et l'aide à se hisser sur les rochers qui entourent la source. Là, Geoffroy lave son visage, il boit longuement. L'eau froide éteint la brûlure au centre de son corps. Il pense au baptême, il ne sera plus jamais le même homme »[15]. Le narrateur livre les réflexions du personnage au lecteur, afin de lui montrer que Geoffroy est tout à fait conscient de l'importance qu'a, dans son cas, l'immersion et qu'il en ressent les effets. L'eau est considérée comme « le siège de l'esprit divin »[16] et dans le christianisme, le baptême constitue « l'instrument principal de régénération spirituelle »[17], car, « symboliquement, l'homme meurt à travers l'immersion et renaît, purifié, renouvelé, exactement comme le Christ a ressuscité de sa tombe »[18], ce qui justifie la dernière partie de cette citation.

Qui plus est, l'expérience de Fintan va dans le même sens que celle de son père ; dans son cas, le processus d'identification au lieu, aux sources étant parachevé par son bain dans l'eau miab : « Fintan sentit une fraîcheur agréable. […] L'eau coulait sur sa peau, il lui sembla qu'elle entait dans son corps et lavait sa figure et sa peur. Il y avait une paix en lui, comme le poids du sommeil »[19]. De même, c'est toujours lui qui regarde les femmes se laver dans « un endroit secret, plein de rires et de chansons, un endroit où les garçons ne pouvaient pas se montrer sous peine d'être invectivés et battus. Les femmes entraient dans l'eau, en dénouant leurs robes, elles s'asseyaient et elles se parlaient, avec l'eau de la rivière qui coulait autour d'elles »[20], se trouvant dans le voisinage de la rivière d'Omerun. Les significations de l'élément aquatique s'enrichissent ainsi d'une nouvelle valeur, puisque, selon, Gaston Bachelard, les baigneuses, dont l'image ne se reflète pas dans l'eau, donnent naissance à un désir de possession physique et comme « la fonction sexuelle de la rivière c'est d'évoquer la nudité féminine »[21], les femmes qui se lavent seront jeunes et nues.

Aux femmes qui dénouent leurs robes, tout en se laissant entraîner dans ce jeu qui accentue leur féminité et qui se doutent bien qu'elles pourraient être regardées par des curieux

[12] J.-M.G. Le Clézio, *Désert*, *éd. cit.*, p. 21.
[13] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 173.
[14] *Cf. Ibid*.
[15] J.-M.G. Le Clézio, *Onitsha*, *éd. cit.*, p. 194-195.
[16] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 175.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., p.174.
[19] J.-M.G. Le Clézio, *Onitsha*, *éd. cit.*, p. 161.
[20] *Ibid*., 68-69.
[21] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 45.

s'opposent celles de *Désert*. Elles arrivent à une source d'eau et se lavent sans se cacher : « A l'autre puits, les femmes se lavaient et lissaient leurs chevelures »[22]. Au jeu des premières se substitue, dans le cas des deuxièmes, la présence de la chevelure qui symbolise l'eau courante qui possède des traits éminemment féminins[23] et c'est à Lalla d'observer que Naman le pêcheur associe la féminité à l'eau : « Naman le pêcheur dit que la mer est comme une femme, mais il n'explique jamais cela »[24].

Bien que les deux protagonistes féminins ressentent l'appel élémentaire et que l'eau se trouve au centre de leur existence, Lalla et Oya ne peuvent pas être considérées de la même façon, car leur comportement dans la présence ou dans la proximité de l'eau est différent.

En allant aux bains publics, Lalla en est à la fois heureuse et dégoûtée, ayant honte de rester nue devant les autres à cause de leur aspect physique répugnant : « Quand l'eau est tombée du ciel comme cela pendant des jours et des nuits, c'est qu'on peut aller prendre des bains d'eau chaude. […] Les premiers temps Lalla avait honte, elle ne voulait se mettre nue devant les autres femmes »[25]. Mais son attitude change au moment où elle constate que l'eau, « si belle, si pure, l'eau tombée directement du ciel dans la grande citerne, l'eau est si neuve qu'elle doit guérir celles qui ont besoin ».[26] La possibilité de guérir des malades nous fait penser à la *Parabole du paralytique de la piscine de Béthesda* (Jean, V, 1-10) par analogie avec le fait que les malades qui réussissaient à entrer dans l'eau après le passage de l'ange sur elle, se remettaient et, à l'intérieur du même roman, à l'Homme Bleu et à Ma el Aïnine, le fondateur de la ville de Smara et le prince des gens du sable.

En ce qui concerne Oya, elle est à la base d'expériences tout à fait différentes. Elle est « mère des eaux »[27], « déesse noire […] qui [règne] sur le fleuve »[28] ou objet du rêve de Geoffroy. En plus, par l'accouchement d'un enfant et le départ avec Okawho, elle s'érige en possible continuatrice de la tradition de son peuple, placée sous le signe du soleil qui est marqué sur son front au moyen du symbole *itsi*. Rien que le passage d'Oya par la maison de Maou détermine l'arrivée de la pluie : « C'était peut-être à cause d'Oya que Maou avait appris à aimer la pluie. Les mains ouvertes devant son visage, comme si c'était elle qui ouvrait les vannes du ciel. *Ozo*, la pluie qui venait du haut du fleuve à la vitesse du vent qui recouvrait la terre gercée d'une ombre bienfaisante. Chaque fin de l'après-midi, après le départ d'Oya, elle regardait la pluie arriver »[29].

Il faut remarquer que bien que nous ayons insisté dans cette étude sur les effets bénéfiques que la présence de l'eau peut avoir dans la vie des personnages, il existe également des cas où elle acquiert des traits humains et dévient méchante[30], à bon escient. Lors d'un voyage, au moment où Fintan et sa mère se baignent, le cocher qui les accompagne leur signale le fait qu'au même endroit, « une dame anglaise est morte l'an dernier. Elle s'est noyée »[31]. En plus, de retour sur le navire, Maou est atteinte par la fièvre. D'ailleurs, ce sont les méfaits des hommes qui déterminent « le changement d'humeur » de l'eau, c'est toujours les gens qui cherchent à la faire changer d'attitude envers eux, pour que sa présence ne leur nuise pas, mais, une fois courroucée, l'eau fait preuve d'insoumission.

Mais, indépendamment de ces constations, les exemples que nous avons avancés au fil du texte représentent, à notre avis, une preuve de la prééminence de l'élément aquatique sur

[22] J.-M.G. Le Clézio, *Désert, éd. cit.* p. 17.
[23] *Cf.* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 100.
[24] J-M.G. Le Clézio, *Désert, éd. cit.*, p. 157.
[25] *Ibid*., p. 161-163.
[26] *Ibid*.
[27] J.-M.G. Le Clézio, *Ontisha, éd. cit.*, p. 79.
[28] *Ibid*., p. 94.
[29] *Ibid*., p. 153.
[30] Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 140.
[31] J.-M.G. Le Clézio, *Onitsha, éd. cit.* p. 44.

les trois autres. C'est l'eau qui fait agir et bouger les personnages d'*Onitsha* et de *Désert*, c'est sa présence ou son absence qui détermine et justifie le comportement des protagonistes et la spécificité de leur milieu d'origine ou celui d'adoption. Lalla, Nour, les Hommes Bleu, d'un côté, et Fintan, Geoffroy et Maou de l'autre en constituent la preuve.

Bibliographie

- Le Clézio, J.-M.G., *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- Le Clézio, J.-M.G., *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.
- Chevalier, Jean ; Gheebrant, *Dictionnaire de symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1959.
- Borgomano, Madeleine, *Désert. J.M.G Le Clézio*, Paris, Bernard Lacoste, 2005.
- Cortanze (de), Gérard, *J.M.G Le Clézio*, Paris, Gallimard/ Culture France Editions, 2009.
- Streza, Laurenţiu, *Botezul în diferite rituri liturgice creştine*, Teză de doctorat în Teologie, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985.
- Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

EAST AND WEST – PERSPECTIVES ON HAPPINESS IN THE LIGHT OF TAGORE'S WORKS

Elena Vasiliu, PhD Student, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest

Abstract: This paper aims at presenting from a comparative perspective the concept of happiness, in the light of two cultural typologies – the Occidental and the Oriental one, namely the Indian one, with Rabindranath Tagore as a central exponent.

Parameters such as: identity, otherness, ethics, approaches to nature, science and philosophy are analyzed, underlying their common ground as well as their significant differencies.

The Upanishads, Hindu sacred texts, the quintessence of Vedic thought and the basis of the whole Indian society to this day, which we often refer to in this paper, provide a different perspective on happiness than the western approach, as it was envisaged by Aristotel, Kant, Lévinas and others throughout the centuries.

Keywords: happiness, identity, alterity, ethics, Tagore.

Aristotel stated: „Happiness is the purpose and the meaning of life, the only goal and purpose of the human existance, of any culture and society". But the way each of us understands to pursue it, the proceedings undertaken in this respect bear the imprint of a complex assembly of choices and cultural, ethical, sociopolitica land economical determiners.

In the light of the two analyzed cultural typologies – the Occidental and the Oriental one, namely the Indian one, happiness seems to be sought after in two antagonist directions. The major difference between the two cultures consists in the fact that the Oriental claim to have worked out the enigma of the source of happiness.

Identity and alterity

What is the Occidental's search focused on in our the postmodern era?

In Occident, the focus is mainly on defining the "identity" concept, which, being relatively new and complicated, is the subject of numerous heated debates.

At present, it is used with double meaning: with the meaning of "social" – referring to the social category, to the membership at a group and, secondly, with the meaning of "personal" – as personal identity, characterized by specific features, viewed as essential, derived from culture, religion, language, reason, democracy, power, ethnicity, nation etc. (Fearon, *What Is Identity (As We Now Use The Word)?* p.1)

At the existential question „who am I?" (the one in search for happiness), the Westerner would respond, according to the context: I am „John", „Scottish", „man", „student", „liberal" etc.

In this regard, the Upanishads , the Hindu sacred texts , the quintessence of Vedic thought and the basis of all Indian society in the past as well as nowadays, which we often refer to in this paper, however, provide another perspective.

The liberating truth, implicit premise of happiness, is not sought in matters of external and ephemeral order such as the belonging to a culture, religion , ethnicity , race , nation and so on , but it is sought in the opposite direction, namely inside.

The Upanishads explain the doctrine of the soul (*atman*) and the identity of the soul with Brahman (the cosmic soul , the Absolute, the ultimate happiness , the father , the fire , etc.). They compare souls (*atmans*) with sparks jumping from the hearth: each is identical with fire (Brahman) , but the fact of being of the same nature does not exclude the autonomy of each spark; all sparks will relapse into embers , but only after an individual path, that is unlike any other.

Thus, in Hinduism, the question "who am I ? " Can only be answered : "I am the atman (the self), a spark of Brahman."

This approach was initially reached by justifying the proposed demarche, explaining that it is possible: possibility which is due to the fact that the living is formed, as well as the universe itself, from an absolute substance, "contained" in a coating material . We find here the principle of analogy that generates all Indian reasoning. Since "what is below is similar to what is above" as microcosm is analogous to the macrocosm , we can find in it the opposition essence/existence, absolute/ relative, Brahman (Absolute)/Maya (illusion) . The Upanishads say that, obviously, the body is a precarious, relative, transient reality. It is born, grows, decades and disappears; the senses are deceptive, feelings are disappointing; mental activity is often faulty and deceptive; in addition to this, it is closely related to its organ, the brain, or even to the whole body. Hungry people have a bad reasoning, say the Upanishads, and a body is not thinking at all. Thus, neither the body nor the senses, nor the feelings, nor the reason can validly be the base of human personality. The true reality is, therefore, elsewhere: it lies in an Absolute that lies, in a symbolic way, in the "center" of the creature. This absolute, the Brahman, " incarnated" in the living, is called *atman* by the Upanishads .

Regarding the second question, which arises naturally through complementarity, "Who is the other?", Emmanuel Lévinas completely renews the ethical perspective and the issue of the relationship with the Other.

If in modernism "the other was looming in a world based only on coded rules, as a mystifying presence, but, above all, confusingly ambivalent: the potential anchoring of the identity of Self was both a hindrance and opposition to the assertion of the ego ; the Other was the embodiment of contradiction and the most impressive barrier on the path of ego to happiness, Lévinas readmits the other as a neighbor, close both physically and psychically, in the heart of the moral self, returned from the desert of mean interests where he was exiled; (postmodernism) redesigns the Other as a crucial figure in the process by which moral self recovers its rights. " (Bauman, *Postmodern Ethic*s, p 93) For Lévinas, in front of the other and of his face, the pure experience of otherness appears, which merges with ethics, because I am responsible for the other.

By developing "the critique of pure reason, placing the subject in the center of knowledge, whose only source is experience, Kant perfected the Enlightenment philosophy" (Russ, Jacqueline, *Panorama of philosophical ideas*, p.169). In its proposal, the principle of identifying with the other takes the form of the categorical imperative of reason: "act in such a way as the height of your will be always able to serve as a principle of a universal regulation." The main question is „how?”, and then, at the question „how can I become happy?” the sole answer is in following this imperative, which results in the fact that each man has to be seen as a purpose in itself and not as a means.

Following the Kantian postulates, in the modern times, between *I* and *the other*, there had to be a distance, structured only by legal rules - with no influence of something

spontaneous and imprevisible, no power that wouldn't inspire trust, no moral proximity, as proximity is the domain of intimity and of morality, and the distance is the domain of alienation and of law.

Postmodernism, the new ethics, on the other hand, restaured the moral significance of closeness and focuses on intersubjectivity.

Tzvetan Todorov also states, in his attempt to define and know the Other, that we can discover the others inside ourselves, realizing that we are not a homogenous substance radically different from anything that is not the self: myself is another. Or we can conceive them as something abstract, as an instance of psihical configuration of any man/individ, as the Other, or another in relation to *myself.* We can also discover *the other* as a social group to which *we* don't belong to (*The Conquest of America: The Question of the Other*, p.7)

In response to the alterity studies in the Western world, the Indian vision has claimed for millenia that, in the light of the *atman-brahman* identity, the question of myself *(atman)-the other (atman, too)* is illusory.

Only when there is duality can somebody see the other, hear the other, think of the other, know the other. On the contrary, when he acknowledges that everything that exists is *atman-brahman,* there can't be any longer feeling, seeing, hearing, language, thinking, cognition. Who could know the Observer if not the Observer himself, who is no other than *atman?* After all, there is nothing but *atman-brahman* and the world dissapears out of lack of reality....

Ethics

As we know, reason, in modern age especially, represented a purpose in itself, in order to reach an elevated ethical state, assimilated to the condition of happiness. Legislators and the modern thinkers considered that „the *reason* could do what the *faith* could do no longer" (Bauman, *Postmodern Ethics*, p. 10). Morality was not seen as intrinsic for the human nature but as something that had to be induced into the human behaviour. As a consequence, it was meant to create and impose a coherent code of rules that humans can learn and can be forced to respect. The code was meant to fill the gap left by the authority of the Church, of which „religious dogmas" the modernism had got rid of, in favour of laicization.

Repeated attempts have thus targeted at creating a universal moral code which, without appealing to the divine commandments, to proclaim itself boldly as "human", and in spite of this or rather, precisely because of this to be accepted and followed by all 'rational' human beings. At the same time, it was constantly aimed at seeking " the rational regulation of human coexistence", a set of laws designed in such a way and a society led in such a way that individuals, while exercising their free will and making choices in search of their own happiness, to choose what is good and ethic and to reject what is bad and wrong.

Western Postmodernism rejects the rule of reason and ranks as impossible the finding of a universal, solidly founded code of ethics and of a non-aporetical moral. Postmodernism argues that moral behavior can be guaranteed neither by the contexts of human action better designed, nor by reason of human actions more carefully considered and urges us to learn to live without such guarantees, moreover, with the awareness that they we will never be provided.

The postmodern moral crisis, as Bauman presents it to us is due to the pluralism of rules that determines the moral choices to be inevitably ambivalent, and the moral ambiguities to be strongly felt: postmodernism " gives us the freedom of choice that no one previously enjoyed, but which also takes us in a state of uncertainty that was never before so agonizing. We long for the guidance that we can rely on and trust, so that part of the excruciating responsibility for our choices to be taken off our shoulders. But the authorities that we could

trust are all challenged and none seems strong enough to give us the level of safety we need. Eventually, we do not trust any authority, at least we do not have full confidence in any, not for a long time: we can only be suspicious of any claims of infallibility. " (Bauman , *Postmodern Ethics* , p 26)

The Upanishads also reject, but due to other reasons than postmodernists, the credit granted to reason, claiming firmly that the reason is a false help. It is relatively easy to “think" and to conceive, by means of reason, the identity of the soul with the Absolute. Unfortunately, the activity of rational thinking, participates in the world of phenomena: *Manas* (Sanskrit: mind) exists; it is born, feeds memories, acquires the habits of the environment where life which animates it evolves and dies with it. How could it know (in the full sense of the word) something that is not in its field? Brahmanism insists that "only the ones alike can get to know one other". It is imperative that the individual comes out of himself first, to overcome his existential contingencies in order to allow to speak, inside him, another voice than his discursive thought (*manas*). The other voice belongs to *Buddhi* (the upper thinking, the equivalent of the Platonic nous) , the " inner light " which by intellectual intuition can reach *atman* and to " awaken " it (Buddhi signifies mainly "awakening") , in order to know its true nature. When this goal is achieved, the revelation of the identity of atman and Brahman also appears.

Nature

In the most eloquent way, Tagore, the Indian bard, compares Western and Eastern culture in terms of the relationship between man and the universe: "The civilisation of ancient Greece was nurtured within city walls. In fact, all the modern civilisations have their cradles of brick and mortar.

These walls leave their mark deep in the minds of men. They set up a principle of "divide and rule" in our mental outlook, which begets in us a habit of securing all our conquests by fortifying them and separating them from one another. We divide nation and nation, knowledge and knowledge, man and nature. It breeds in us a strong suspicion of whatever is beyond the barriers we have built, and everything has to fight hard for its entrance into our recognition.”

This existential anxiety, which erodes the chances of achieving happiness and this splitting phenomenon were not common in India, as the first natives were able from the very beginning to naturalize the environment, turning it into an asset. The virgin forests on the banks of Indus offered shelter against the elements, rich sources of water, food and wood for the sacrificial fire, and for building houses.

«Thus, says Tagore, in India it was in the forests that our civilisation had its birth, and it took a distinct character from this origin and environment. It was surrounded by the vast life of nature, was fed and clothed by her, and had the closest and most constant intercourse with her varying aspects.

The West seems to take a pride in thinking that it is subduing nature; as if we are living in a hostile world where we have to wrest everything we want from an unwilling and alien arrangement of things. This sentiment is the product of the city-wall habit and training of mind. For in the city life, man naturally directs the concentrated light of his mental vision upon his own life and works, and this creates an artificial dissociation between himself and the Universal Nature within whose bosom he lies.

But in India the point of view was different; it included the world with the man as one great truth. India put all her emphasis on the harmony that exists between the individual and the universal. She felt we could have no communication whatever with our surroundings if they were absolutely foreign to us. Man's complaint against nature is that he has to acquire

most of his necessaries by his own efforts. Yes, but his efforts are not in vain; he is reaping success every day, and that shows there is a rational connection between him and nature, for we never can make anything our own except that which is truly related to us.

The fundamental unity of creation was not simply a philosophical speculation for India; it was her life-object to realize this great harmony in feeling and in action. With mediation and service, with a regulation of life, she cultivated her consciousness in such a way that everything had a spiritual meaning to her. The earth, water and light, fruits and flowers, to her were not merely physical phenomena to be turned to use and then left aside.

They were necessary to her in the attainment of her ideal of perfection, as every note is necessary to the completeness of the symphony. India intuitively felt that the essential fact of this world has a vital meaning for us; we have to be fully alive to it and establish a conscious relation with it, not merely impelled by scientific curiosity or greed of material advantage, but realizing it in the spirit of sympathy, with a large feeling of joy and peace. ». (Tagore, *Sadhana*, pp.19-22*)*

The West in relation to Nature, or rather the lack of a deep, meaningful and happiness giving relationships with it, is plastically described by Bauman in his work *Intimations of Postmodernity*. He claims that, for modernity, the war against mystery and magic was meant to assert the independence of reason. The stakes of this war consists in the right to have initiative and authority in action. To win this war, the world had to be despiritualized, non-animated, and denied the ability of subject, in order to become easily manipulated in the hands of those who had the right to make decisions. The Spirit and the Matter were distinctly separated, favoring the transformation of the world in an object, in raw material processed by human desire. "The world does not have a meaning by itself; only the human desire gave it meaning and purpose. The earth became a storehouse of minerals and other "natural resources", the wood was turned into timber and water - depending on circumstances - a source of energy, means of transportation or solvent for waste. The bond among land, forest and water was difficult to perceive among ores, timber and landfills. .... As the nature gradually became non-animated, people were becoming more "naturalized " so that the subjectivity and their native "given of their existence" could be denied and they could be transformed into instruments; they became as the timber or transport path instead of becoming forests and lakes. " (Bauman , *Intimations of Postmodernity* , p X)

Conclusively, the visionary experience of the Orientals, whose dimension of the human being and of the myth dissapeared from the contemporary existance of the West, can be, in the mechanical and quantitative world of the Occident the valence of a liberating wisedom. To this respect, the budhist saying „There is no path to happiness, the happiness is itself the path" or Mahatma Gandhi's advice „Happiness is when what you think, what you say and what you do are in perfect alignment" (www.citate.ro) can be a leading path in the life of any happiness seeker.

Bibliography

Atlan, Henri. *A tort et à raison, intercritique de la science et du mythe* (Paris: Éditions du Seuil, 1986).

Bauman, Zygmunt. *Etica postmodernă* (Timişoara: Amarcord, 2000).

Bauman, Zygmunt. *Intimations Of Postmodernity* (New York: Routledge, 1992).

Borges, Jorge Luis. *Borges despre Borges, Convorbiri cu Borges la 80 ani*, volum îngrijit de Willis Barnstone, trad. Mihaela Constantinescu, (Cluj: Dacia, 1990).

Cioran, Emil. *Despre neajunsul de a te fi născut*, trad. de F. Sicoe (Bucureşti: Humanitas, 1998).

Evola, Julius. *Individul şi devenirea lumii*, trad. A. Săndulescu (Bucureşti: Anastasia, 1999).

Fearon, James. *What Is Identity (As We Now Use The Word)?* (Stanford: Stanford University, 1999).

Jung, Carl Gustav. *Psihologie şi alchimie,* trad. Carmen Oniti şi Maria Magdalena Anghelescu (Bucureşti: Teora, 1998).

Prabhavananda, Swami. *Upanisadele* (Bucureşti: Dharana, 2007).

Russ, Jacqueline. *Panorama ideilor filozofice. De la Platon la contemporani (*Timişoara: Amarcord, 2002*).*

Tagore, Rabindranath. *Sadhana. Desăvârşirea vieţii* (Cluj: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009).

Todorov, Tzvetan. *Cucerirea Americii: problema celuilalt (*Iaşi: Institutul european 1994*).*

Woodward, Kath. *Understanding Identity* (London: Arnold, 2002).

www.citate.ro.

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network. Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

THE DAUGHTERS OF THE CITY – FEMININE FIGURES IN CARAGIALE'S PLAYS

Andreea Petre, Assistant, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Interesed in the urban universe, Caragiale stops to the female character viewed from specific feminine perspectives in the 19th century: wife and mother and not too much mentioned in spinster.

No matter of the role played by the character, the author is preoccupied by the minimizing the main imagine of the epoch, and here, we can refer not only to the demonic feminism, being able to destroy the man, but also to the angelic feminine figure belong to her home, totally dedicaded to her children and husband, family'protease.

*The author maintains the feminine' idealization only the level of speaking, the purpose being the parody of the romantic code . The feminine figures related to the **Moments** emancipates themselves, take out of the golden cage of the family, lead the city, getting more and more dynamic while the man is getting weaker and weaker, as a dominate one: the only one leader of the family.*

Keywords: feminism, irony, parody, romantic code, emancipation, family.

Momentele vin la douăzeci de ani după ***Comedii*** şi multe voci critice au văzut în schiţele lui Caragiale o literatură inferioară ***Comediilor***, nu atât din cauza schimbării genului, cât din interpretarea greşită a relaţiei acestor proze cu realitatea imediată, scriitorul fiind criticat pentru accentul pus pe cotidian, pe faptul divers care ar imprima textelor un caracter efemer.

Cu toate că personajul central al **Momentelor** este Mitică, micul burghez, priceputul la toate, atotştiutorul naţional, figurile feminine nu lipsesc, ba, din contră, sunt dorite şi căutate din „slăbiciune". Suntem la

sfârşit de secol XIX, un „secol ipocrit care reprimă sexul, dar este obsedat de el. Hăituieşte nuditatea, dar priveşte prin gaura cheii". [Dominique Simonnet, 2004, 82.]

Trecând în revistă ***Momentele***, se observă imediat interesul prozatorului pentru reprezentarea femeii pe care o surprinde în ipostazele specifice secolului al XIX-lea: soţie şi mamă şi, într-o mai mică măsură, tânără necăsătorită. Oricare ar fi rolul jucat de personajul feminin, Caragiale este preocupat de subminarea imaginii dominante în literatura epocii şi, aici, ne referim atât la feminitatea demonică, capabilă să ducă la pierzanie bărbatul, cât şi la feminitatea de tip angelic, femeia-înger al casei, dedicată cu abnegaţie soţului şi copiilor, preoteasă a căminului.

Trecând în revistă ***Momentele***, se observă imediat interesul prozatorului pentru reprezentarea femeii pe care o surprinde în ipostazele specifice secolului al XIX-lea: soţie şi mamă şi, într-o mai mică măsură, tânără necăsătorită. Oricare ar fi rolul jucat de personajul feminin, Caragiale este preocupat de subminarea imaginii dominante în literatura epocii şi, aici, ne referim atât la feminitatea demonică, capabilă să ducă la pierzanie bărbatul, cât şi la feminitatea de tip angelic, femeia-înger al casei, dedicată cu abnegaţie soţului şi copiilor, preoteasă a căminului.

Înainte de a ne opri pentru analiză asupra câtorva texte grupate în „momentele" dedicate familiei, trebuie să precizăm că, spre deosebire de comedii, doamnele schiţelor sunt adevărate fiice ale oraşului. De exemplu, soţia amicului Mandache, „activă - rezolvă" singură problemele spinoase ale diplomaţiei: „o cuconiţă coboară din tramvaiul care a sosit în Piaţa Teatrului, venind dinspre Sf. Gheorghe. E încântătoare! Tinereţe, graţie, vioiciune şi un şic ... un şic!."[I. L. Caragiale, 1994, 209]

Acelaşi lucru îl face şi „încântătoarea" madam Aglae Verigopolu din ***Mici economii***: străbate oraşul cu trăsura, poartă negocieri pentru viitoarea locuinţă, petrece ceva timp cu soţul şi cu prietenul acestuia, naratorul, ca mai apoi, s-o pornească din nou la drum, la o „mătuşică".

Graţioasa madam Panaiotopolu din „*Cadou*" face târguielile de Crăciun, iar „frumuşica Sevastiţa Stănescu, „protagonista" schiţei ***Întârziere,*** fiica lui Cristache Vasilescu, proprietar de case din Bucureşti, merge des cu trenul pe ruta Văleni-Bucureşti, fiind măritată în Văleni. Această mobilitate a eroinelor este „consecinţa" urbanismului, care „permite unei doamne decente să iasă şi să pună stăpânire pe centrul marelui oraş" [Phillipe Aries şi Georges Duby,1997,117]. Nu mai este un lucru neobişnuit ca o doamnă să călătorească pe calea ferată, să meargă la băi sau să se distreze cu ocazia trenului de plăcere (aşa cum i se întâmplă Miţei Georgescu în ***Tren de plăcere.***

Toate acestea duc la „timpurile de ruptură" ale vieţii conjugale şi la o alunecare spre aventură.

Multe dintre schiţele dedicate familiei pun în evidenţă jocul centru-periferie în ceea ce priveşte imaginarul feminin. La nivel discursiv, femeia este idealizată conform modelului care, la un moment dat, a dominat literatura noastră sentimentală, prin cei mai importanţi poeţi şi prozatori paşoptişti. Cum a demonstrat, deja, Florin Manolescu în *Caragiale şi Caragiale*, scriitorul intenţionează parodierea „codului sentimental romantic" [Florin Manolescu, 1983, 94] şi, în acest sens, tema adulterului îi serveşte de minune scopului propus.

Emanciparea femeii la sfârşit de secol XIX implică o criză a familiei şi „adulterul devenise, din păcate, un element al progresului pentru societatea românească"[Adrian Majuru,2003,161]. Un alt element important, semnalat de către cercetătorul Adrian Majuru este moştenirea veacului fanariot care a lăsat în timp urme atât asupra elitei româneşti, cât şi asupra oamenilor de rând. Spunând urme, ne referim atât la „reperele comportamentale", cât şi la cele sufleteşti, etichetate drept „periferice", dat fiind faptul că ceea ce domina, printre altele, societatea noastră era superficialitatea, „dorinţa de a înşela, uşurătatea şi neseriozitatea"[Adrian Majuru, 2003, 113].

Şi Daniel Barbu, referindu-se la secolul al XIX-lea burghez, sublinia în studiul său, *Firea românilor*, că elitei româneşti îi lipsesc valori burgheze, ca munca, economia, familia, morala, ordinea, autoritatea, religia [Daniel Barbu,2000,98].

În aceste condiţii, adulterul nu pare a fi ceva neobişnuit pentru eroinele caragialiene. De exemplu, trei dintre ele sunt soţii ale unor domni greci, mai exact, este vorba despre Aglae Verigopolu din ***Mici economii***, de Acriviţa Stasache din ***Cadou***... şi despre doamna Mandache din ***Diplomaţie***. Despre cele trei schiţe şi Ibrăileanu semnala că „femeile care îşi vând farmecele pentru parale cu consimţământul, mai mult sau mai puţin conştient, al bărbaţilor lor" au soţi greci şi acest element nu trebuie interpretat ca fiind o manifestare şovină a scriitorului, ci ca un ecou al veacului fanariot, ştiut fiind faptul că, în Muntenia, meseria de proxenet era exercitată de către greci [Garabet Ibraileanu, 1930,160].

Eroinele tinere şi frumoase îşi oferă farmecele pentru un trai mai bun sau pentru menţinerea statutului social al soţului. De fel, se observă o slăbire a figurii masculine. Bărbaţii sunt departe de rolul de stăpân absolut al familiei, respectiv al soţiei. Eroicul, atribut prin

excelenţă masculin, este redus la discursul ironic al naratorului care se implică, aparent în acţiune, se conformează ironic situaţiei tocmai pentru a sublinia fisura morală a lumii în care trăieşte. Aşadar, tendinţa encomiastică accentuează golirea de substanţă a masculinului. Iancu Verigopolu din „*Mici economii*" are un caracter „tare":

„Are frumos caracter amicul meu Verigopolu: totdeauna egal, fără a se lăsa alterat măcar de orice împrejurare; şi mărturisesc drept că nu-l pot admira îndestul pentru aceasta"[I.L.Caragiale, 1994,166].

Deasupra „micilor mizerii ale vieţii", ca un adevărat „filosof antic", Iancu Verigopolu îşi copleşeşte, la nivel discursiv, interlocutorul:

„Pentru că, dacă nu era canalie d. Georgescu, eu tot aş mai fi rămas în slujbă; nu demisionam ... Dar pentru o mizerabilă leafă de trei sute de lei pe lună, adică vorba vine, trei sute... în mână iei două sute cinciuzeci şi şase şi cincizeci de bani... să rabzi toate şicanele, toate aroganţele şi toate lipsele de educaţiune ale unui şef..."[I.L.Caragiale,1994,167].

„Onoarea de bărbat sărac şi curat" este mai presus decât orice încercare de a-şi mai găsi vreo slujbă, crede cu naivitate Verigopolu. Imaginea soţului, stăpân absolut, protector al casei, care-şi canalizează întreaga energie pentru asigurarea unui trai decent familiei sale, cade în retorică goală. Cu cât discursul capătă amploare şi Verigopolu îl „buimăceşte" pe narator cu abnegaţia cu care-şi susţine principiile, cu atât, la nivelul acţiunii, lucrurile stau exact pe dos. Aglae Verigopolu, o damă elegantă şi încântătoare, energică şi eficientă, este cea care „rezolvă", spectaculos, ceea ce, pentru soţ părea imposibil: locuinţă cu maximum de confort: „salon, patru odăi, baie, bucătărie, odaie de servitori, pivniţă, singuri în curte, tout à l'égout, grădiniţă"[I.L.Caragiale,1994,162]. Ba, mai mult, contractul de închiriere se face pe trei ani, cu plata chiriei în avans pe şase luni. Rolul de amfitrioană a casei se păstrează, până la un punct, madam Verigopolu insistând ca naratorul să prânzească la ei acasă, nu înainte de a face „din micile economii" cumpărături pentru un prânz „minunat". Apoi, ocupată, doamna pleacă în oraş, „la tanti", „Cocoşelul" rămânând să facă cinste şi să-l uimească pe debusolatul narator, care se „uită iar ca un imbecil" cum soţul scoate bani mulţi din „micile economii ale nevestei".

Şi nenea Mandache, din ***Diplomaţie*** depinde de soţie.

Pentru el, ca şi pentru Verigopolu, eroicul, prefaţa necesară a iubirii, se rezumă la o simplă lamentare. Eroul nu este bărbatul, dar nici femeia nu este Amazoana, războinica temută, ci o Amazoană căzută în mercantilism. Din „complexul" Amazoanei, descris de către Pierre Darmon în ***Mythologie de la femme dans l'ancienne France*** [Pierre Darmon,1983,90], care insistă asupra spaimei permanente că femeia ar putea domina în căsătorie, regăsim câteva aspecte importante. În primul rând, atât Verigopolu, cât şi Mandache, dar şi nenea Stasache sau Guvidi din ***Om cu noroc*!** se caracterizează printr-o accentuată „supuşenie" în faţa nevestelor. Verigopolu, de exemplu, nu-şi interoghează soţia în legătură cu drumurile pe care le face. Nenea Mandache, în schimb, o susţine „de pe margine" pe Miţa, care are multe „curse" diplomatice de făcut. Doamna Guvidi din ***Om cu noroc*!** îşi pune soţul la punct când acestuia i se pare prea exagerată cererea femeii de a obţine de la bogatul domn N. o moşie pentru o pereche de roibi:

„- Ei! Prea exagerat, a întrerupt Manolache, amestecându-se şi el în vorbă din fundul salonului unde-şi citea gazeta.

- *Ce te amesteci dumneata în tocmeala noastră?... nu te priveşte!"* [I.L.Caragiale,1987, 156]

De altfel, forţa doamnelor se răsfrânge şi asupra celor din jur. Scriitorul, ipostaziat în narator, „suferă" şi el de morbul supunerii: cedează insistenţelor doamnei Verigopolu şi

acceptă invitaţia la masă. Miţa Mandache vrea să primească acasă, gratuit, „Moftul român” şi tânăra nevastă reuşeşte acolo unde a dat greş soţul:

„- Să ne refuze? se poate? Zice diplomata noastră noastră, dându-se cu scaunul foarte aproape de mine şi aruncându-mi nişte priviri din acelea la care nu se poate răspunde decât prin supunere.

• *Atunci... să vi-l trimit; vă rog, doamnă, daţi-mi adresa, zic eu biruit”.*[I.L.Caragiale,1987,210]

Tânăra femeie a sfârşitului de secol XIX nu-şi mai ridică privirea angelică spre cer, ci o foloseşte în scopuri mult mai practice. Din atuurile angelismului a rămas tinereţea, condiţie necesară a succesului.

Şi Acriviţa Panaiotopolu îi porunceşte „iubitului amic” – naratorul, care recunoaşte:

„Se putea să nu viu, madam Panaiotopolu?... Pentru mine, invitaţia unei dame aşa de graţioase ca dumneata este o poruncă straşnică, la care peste putinţă să mă gândesc măcar a mă supune.”[I.L.Caragiale,1987,194]

Scriitorul adoptă conformismul ironic, care se instalează „în plină moralitate burgheză pentru a o dezmembra. Conformismul ironic are o fizionomie cu totul opusă celei a cinismului”, afirmă Jankélévich, în *Ironia* [Jankélévich, Vladimir,1994,95].

Dacă aminteam despre supunerea bărbatului ca fiind unul dintre aspectele importante ale „complexului Amazoanei”, un altul ar fi adulterul femeii, care este tot o formă de dominare a celuilalt. Toate cele patru doamne sunt infidele, dar scopul este nobil: sunt păstrate cele trei criterii esenţiale ale căsătoriei: „la securité, la résponsabilité et la fecondité” [Elisabeth Badinter, 231].

Cele mai aprige sunt Miţa din ***Diplomaţie*** şi doamna Guvidi din ***Om cu noroc!***.- Miţa este cea care „îi traduce” pe toţi, de la director la secretarul general şi, în final, pe ministru pentru ca nenea Mandache să fie doar „menţinut în serviciu”, ci şi să fie avansat. Tot Miţa este cea care-l convinge pe „ciufutul bătrân” să lase la tocmeală pentru „căscioara drăguţă” la care ea râvneşte.

Doamna Guvidi, de fapt a doua doamnă Guvidi, are şi ea „tact diplomatic” mai ceva decât răposata. Dacă prima soţie îi apără soţului prestigiul atât de important pentru un bărbat „cu caracter neîncovoiat şi mândru”, a doua doamnă îi sporeşte averea printr-o negociere la sânge: când cunoscutul N., flăcău tomnatic, dar „putred de bogat” a făcut pentru roibii doamnei „o boală”, aceasta cere în schimb, o moşie şi, în momentul respectiv, doamna este „mai frumoasă ca totdeauna”, zâmbetul ei are o răutate sceptică. Femeia nu mai este tranzacţionată de alţii (părinţi, rude), aşa cum se întâmpla la aranjarea unei căsătorii. Acum se scoate singură la mezat, iar moşia Moara-de-Piatră este un capriciu. Soţul, Guvidi, este suficient de înstărit pentru ca familia să trăiască bine. Şi asta, tot datorită diplomaţiei primei soţii, după a cărei moarte prematură a rămas neconsolat un „înalt personaj”.

După ce obţine ce şi-a dorit, se poate trece la luptă pentru un alt criteriu al căsătoriei: fecunditatea. La un an de la povestea moşiei, „familia model” cunoaşte împlinirea totală : se naşte Nicuţa, iubită atât de mult de către naş, domnul N, încât acesta, „cam bolnăvicios”, îi lasă prin testament aproape toată averea.

În aceste condiţii, putem identifica în ***Diplomaţie, Om cu noroc!*** şi ***Mici economii*** o situaţie analizată de către Alain Corbin în ***Les filles de noce***:

„Parfois, il s’sgit d’un véritable proxénétisme conjugal ; le mari étant parfaitement conscient et consentant. Le proxénétisme conjugal florissait dans les milieux burgeois. A la

fin du siècle, cette pratique semble s'être diffusée dans les rangs de la petite burgeoisie"[Alain Corbin,1982,261].

O nuanţare se impune în cazul schiţei ***Cadou***. Acriviţa Panaitopolu este coordonatoarea perfectă a unui menaj în patru. Căsătorită cu Stasache, femeia are un „souteneur", senator bogat, dar şi un „amant de coeur", pe Mişu, profesorul care meditează copiii. Cu nonşalanţă, ea transferă cadoul de la senator către tânărul Mişu, totul petrecându-se sub ochii soţului.

O altă figură feminină asupra căreia se opreşte interesul scriitorului este cea a mamei. Sunt multe mame, unele tinere, altele bătrâne, în schiţele lui Caragiale. De altfel, dacă în mariaj, soţul este o marionetă, de cele mai multe ori, încornorată, tatăl, după cum observa şi Ioana Pârvulescu în lucrarea citată, lipseşte cu desăvârşire. Aşadar, imaginea dominatoare a bărbatului este fie caricaturizată, fie, pur şi simplu, suprimată.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se impune o „religie laică a mamei şi a familiei". Astfel, îndatoririle de mamă şi soţie sunt ridicate pe un soclu. Devotată trup şi suflet căminului, rostul femeii este acela de a-şi dedica întreaga existenţă soţului şi educaţiei copiilor. Ca mamă, femeia trebuie să se identifice pe deplin cu bunătatea, blândeţea şi sacrificiul.

La noi, revoluţia de la 1848 a folosit atât imaginea femeii angelice ca „mamă a naţiunii", a marii familii, cât şi a familiei mici. [Alin Ciupala, 2003,40]

Toposul literar la femeii model, mamă şi cetăţean, atât de drag scriitorilor paşoptişti este prezent şi în proza lui Caragiale, dar intenţia este vădit demitizantă.

„Romînca verde" este „datoare să devie bună mamă", „să-şi înscrie imediat copilul în societatea «României verzi», să-i boteze cu nume străbune", „să le dea copiilor o educaţiune maternă în limba maternă", în nici un caz nu trebuie încredinţate odraslele altor guvernante decât unor „romînce verzi", iar în laptele pe care aceştia îl sug doar de la mame romînce verzi, trebuie transferate „sentimente şi idei" care deşteaptă spiritul naţional, solidarizând pe toţi românii". [I.L.Caragiale,2002,328-334]

Acest portret-robot al romîncei verzi este continuat, tot în stil parodic, şi în celelalte texte. Uneori, fidel procedeului de subminare din interior a clişeului, scriitorul se „travesteşte" în amic al iubitoarei mame. Aşa se întâmplă în ***Vizită***, schiţă îndelung comentată din perspectiva accentului pus pe viziunea ironică asupra copilului. Ioana Pârvulescu a subliniat faptul că lumea cea mică a copiilor copiază, de la jucării la vestimentaţie, lumea impunătoare a părinţilor. Însă, tatăl lipseşte. Ionel Popescu din ***Vizită*** are opt anişori şi este „îmbrăcat ca maior de roşiori în uniformă de mare ţinută", aşa cum se poartă, dar şi cum îi place mamei. Madam Popescu care, cel puţin la nivel discursiv, face din educaţia pentru copil scopul existenţei. Se retrage din viaţa mondenă şi se plasează în postura de înger al căminului, dăruită până la sacrificiu rolului sacru de soţie şi mamă. D. Popescu, tatăl, mare agricultor, este prea ocupat, iar doamna nu mai este nici ea văzută „la plimbare, la teatru, la petreceri", pentru că „de la o vreme i se urăşte chiar unei femei cu petrecerile, mai ales când are copii". [Ioana Pârvulescu,2005,126-127]

„ *– Să-ţi spun drept, cât era Ionel mititel, mai mergea; acu, de când s-a făcut băiat mare, trebuie să mă ocup de el, trebuie să-i fac educaţia. Şi nu ştiţi, dv. bărbaţii, cât timp îi ia unei femei educaţia unui copil, mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educaţie!"*.[I.L.Caragiale,2002,225]

Desigur, cunoaştem rezultatul sacrificului matern, concretizat în atacul maiorăşului asupra jupânesei, apoi asupra mamei, pentru ca, în final, să-i dea şi naratorului lovitura de graţie cu o porţie de dulceaţă în şoşoni. Când tatăl, ca model, aproape că nu există, iar prin

atitudine şi gesturi, mamele accentuează căderea în ridicol a idealului, copiii - moştenire şi investiţie, deopotrivă – vor reflecta atât criza prin care trece familia, punctul central al universului privat, dar şi o viitoare criză a celui public. Scriitorul aduce din nou în prim plan raportul centru-periferie. Maternitatea, ca atribut suprem al feminităţii, coboară către periferic. Ceea ce, la nivel macro-cosmic era „marea mamă", îşi pierde sensul sacru, iniţial, şi glisează către periferic. Mama familiei, copie redusă a mamei celei mari, patria, îşi păstrează doar la nivelul discursului steril poziţia centrală.

În lumea lui Caragiale, mamele tinere nu pot decât să moară de dragul puişorilor şi să-i sărute dulce să nu-i deoache. Cele mai vârstnice sunt foarte „implicate" în evenimentele importante din viaţa odraslelor. De exemplu, madam Caliopi Georgescu, o damă din înalta societate, este surprinsă într-un moment dificil, ne dăm seama după agitaţia cu care „înfige vârful umbreluţei în spinarea birjarului", după precipitarea dialogului:

„- *Te rog să nu mă laşi!*

- *?!*

- *Să nu mă laşi! Trebuie să-mi faciun mare serviciu amical... La nevoie, se arată amiciţia: să vedem cât ne eşti de prietin!*

- *Cu cea mai mare plăcere, madam Georgescu, dacă pot...*

- *Poţi! ... să nu zici că nu poţi!... ştiu că poţi!... trebuie să poţi!*

- *Dumneata cunoşti pe ... Ştiu că-l cunoşti!*

- *Pe cine?*

- *Ţi-este prietin... ştiu că-ţi este prietin! Să nu zici că nu ţi-e prietin!..."*[I.L.Caragiale,1980,182]

Disperarea mamei este întemeiată, având în vedere că Ovidiu „trece acuma examenul sumar de şapte clase liceale", aspiră să devină student la Drept, ca şi fraţii mai mari, Virgiliu şi Horaţiu, şi tocmai la Morală „s-a înţepenit" băiatul. Marele pericol vine din firea ambiţioasă şi simţitoare a lui Ovidiu, care îi declară mamei :

„Mămiţo, dacă pierz un an, mă omor!"

În această situaţie, ca şi celelalte schiţe care au ca temă educaţia, tatăl este doar un nume. Când personajul narator sugerează că intervenţia pe lângă profesorul de morală ar avea mai mare succes dacă ar fi făcută de către domnul Georgescu, ca tată, madam Caliopi protestează vehement:

„Aşa! ţi-ai găsit! Georgescu! Nu-l ştii pe Georgescu ce indiferent e cu copiii?

Dacă ar fi fost după Georgescu, nici Virgiliu, nici Horaţiu n-ar fi fost la

facultate... Despre partea lui Georgescu, rămâneau băieţii fără bacaloriat!"[I.L.Caragiale,1980,183]

Prietenia în numele căreia mama i-a cerut bunului nostru amic, naratorul, să intervină pe lângă profesorul de Morală să-i modifice nota băiatului, prietenia este, aşadar, moneda de schimb la care face apel femeia când farmecele personale nu mai funcţionează.

Vasile Fanache, în eseul său dedicat operei lui Caragiale, sublinia „slăbiciunea" pe care naratorul o are pentru lumea înaltă, concretizată în protejarea odraslelor mediocre sau în plăcerea de a sta de vorbă cu lumea bună: „propriul chip (al scriitorului, s.n.) nu absentează din acest joc, dar funcţia lui constă în recunoaşterea lucidă a faptului că alunecarea înspre rău este, adeseori, mai puternică decât forţa morală de a-i rezista". [Vasile Fanache,1984,211]

Probabil, madam Caliopi este madam Popescu (***Vizită)***, mamiţa (***Dl. Goe***), mamiţica (***Bubico***), toate trei la un loc, după trecerea anilor, aşa cum Ovidiu poate fi Ionel (***Vizită***), Goe (***Dl. Goe***), la vârsta bacalaureatului.

Eroismul cotidianului, în care au excelat femeile secolului, prezenţe discrete, aflate mereu în umbra soţului, preocupate de „urmaşi crescuţi în cultul ţării, al strămoşilor şi al istoriei mari" devine, la aceste dame, o agitaţie golită de sens.[Ioana Pârvulescu, 2005,128]

Dacă este mamă de băieţi, femeia ***Momentelor*** se ocupă „îndeaproape" de mult visata carieră a băieţilor, însă ca mamă, dama îşi însoţeşte odrasla peste tot, preocupată de fericirea acesteia.

De exemplu, cucoana Sofica din ***Lună de miere*** este o „femeie uscăţivă", de vreo patruzeci şi ceva de ani, trebuie să fi fost tare frumuşică pe vremea ei; un tip picant, şi nişte ochi scânteietori, plini de vioiciune şi de viclenie". Călătoreşte cu trenul, spre Pesta, împreună cu fiica, „o strălucitoare frumuseţe blondă" şi soţul acesteia, „un domn destul de burtos, nu tocmai bătrân, între cincizeci şi şaizeci de ani", dependent de cornetul acustic, de cura lui Kneipp, dar şi de „hapurile americane". Normalitatea aparentă a situaţiei sare în aer în momentul în care, în vagon, alături de perechea conjugală, se află tânărul Mişu, „un bărbat oacheş de vreo treizeci de ani, voinic şi frumos"[I.L.Caragiale,1980,355].

Ceea ce în secolul al XIX-lea ţine de universul ascuns al interiorităţii, de sacralitatea căminului, are loc, în această schiţă, în public. Martor stânjenit al scenei de amor consumată între Miţa, soţia cea tânără, şi Mişu, călătorul „nimerit" în vagonul Miţei, este, cine altul?, decât naratorul. Un alt martor este cucoana Sofiţa, care păzeşte nu virtutea fiicei, aşa cum o face mama fetelor secolului, ci aventura fără perdea a acesteia. Aşadar, familia prozelor caragialiene nu mai funcţionează nici ca instanţă de supraveghere şi control. De altfel, „ochii scânteietori, plini de vioiciune şi viclenie" ai mamiţei par dovada faptului că şi mama a avut o tinereţe tumultuoasă, ca şi fiica.

Complicitatea mamă-fiică se stabileşte nu doar pe linia moravurilor, ci şi a comportamentului. Astfel, cocoana Lucsiţa, din ***La Peleş***, este mama unui Goe în variantă feminină. Cucoana Lucsiţa este mama Mărdicăi. Piscopeasca, o damă din lumea bună, care are onoarea să fie invitată alături de soţ, desigur, la dejun la castelul Peleş. Eleganţa hainelor şi a buclelor este contrazisă de vulgaritatea limbajului. De altfel, nu este singurul text care pune accent pe contrastul dintre interiorul fastuos, hainele frumoase şi atitudinea eroinelor. Să ne gândim la ***Five o'clock*** sau la ***Întârziere***. Şi aici, Mărdica, ca mai toate figurile feminine caragialiene este frumoasă: „ceafa grăsulie, cârlionţii rebeli şi talia elegantă. Într-atât o place mama, încât o scuipă să n-o deoache la orice pas:

"Şi coana Lucsiţa se uită-n ceafa grăsulie a lui madam Piscopesco şi o scuipă,

pe de o parte să-i mai potolească ustureala, pe de altă parte să n-o deoache: în adevăr, are de ce să se mândrească o mamă".[I.L.caragiale,1980,289]

Observăm că mama nu are **cu ce** să să se mândrească, ci **de ce**, după cum insistă naratorul. Acest **de ce** ne trimite la atitudinea tinerei femei pentru a ne convinge încă o dată că rolul sacru al mamei, care trebuie să-şi transforme fiica din copilă într-o floare delicată este parodiat de către scriitor. Tot echilibrul Mărdicăi se clatină din cauza „dobitoacei" de guvernante care nu a ştiut să-i aranjeze cârlionţii:

„Uf! Lasă-mă dracului şi dumneata, mamiţo! Nu vezi că m-a pocit dobitoaca? Fir-ar afurisită să fie!".[I.L.Caragiale,1980,288]

Coana Lucsiţa se implică şi vrea să-şi ajute fata, însă nu se bucură, nici ea, de reacţii mai blânde: „Eşti nebună, soro! ţipă madam Piscopesco, ce dracu! Chioară eşti?... m-ai

fript!". Când, în sfârşit, cârlionţii sunt aşezaţi şi madam Piscopesco se află în trăsură, gata de plecare la palat, iar mama iar o scuipă să n-o deoache, fiica nu uită un „detaliu":

„Mamiţo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie".[I.L.Caragiale,1980,289]

Solemnitatea unui eveniment în premieră pentru familie, prânzul la castel, în compania înaltelor feţe regale, este transformată în comportament şi limbaj de mahala.. Ne întoarcem, din nou, la raportul centru-periferie.

Nici când pot interacţiona, chiar şi pentru ***25 de minute*** cu straturile cele mai selecte ale societăţii; eroinele (şi nu doar ele) lui Caragiale au „apucături şi atitudini ce ţin de patologia marginalului".[Adrian Majuru,2003,91]

Ne oprim, aici, la nevasta directorului din ***25 de minute***. Eroismul directorului constă în încercarea de a prelungi cât mai mult escala pe care „vodă şi doamna" o fac în gara din „marginea oraşului Z", şi asta nu pentru cinstea urbei, ci pentru a-şi prezenta familia (aflată într-o îngrijorătoare întârziere). Adulterul femeii (vine la gară împreună cu copiii, dar şi cu amicul, un foarte tânăr profesor, care locuieşte de un an în casa familiei) este sugerat, dar nu reprezintă punctul de interes al schiţei. Accentul cade pe atitudinea nevestei directorului, care întârzie. Iar când,în sfârşit, ajunge pe peron, prin modul de adresare suprimă distanţa firească ce s-ar impune, din perspectiva diferenţei de rang, între o soţie provincială de funcţionar al statului (fie el şi director) şi soţia majestăţii sale:

„Am auzit, dragă, zice Doamnei, nevasta directorului, că aţi fostără cam bolnăvioară! Mi-a părut grozav de rău... Încă-i ziceam lui dom' profesor, amicul nostru, zic: vezi dumneata, dacă o prinţesă şi tot nu se poate pune cu voia lui dumnezeu, dar noi ăştia!... Dar acu te-ai făcut bine... Se vede... Fie, că frumoasă eşti! să nu-ţi fie de deochi! să trăieşti!..."[I.L.Cargaiale,1980,293]

Normalitatea este izolată, de multe ori cu acordul acesteia, dacă avem în vedere atitudinea veselă şi prietenoasă a Doamnei sau, în alte schiţe, atitudinea autorului, un simbol al unei normalităţi „insulare", amestecat printre personaje, amicul tuturor.

Putem vorbi, în aceste condiţii, despre o emancipare a femeii în prozele caragialiene pe care le-am studiat? Demersul scriitorului este de o complexitate surprinzătoare în ceea ce priveşte feminitatea, având în vedere că, în nuvelele fantastice ***La hanul lui Mânjoală*** şi ***Kir Ianulea***, apar două perspective asupra femininului, pus, pe de o parte, în relaţie cu forţele malefice, distructive, ca în ***La hanul lui Mânjoală***, unde cucoana Marghioala este o capcană, fermecătoare, de altfel, în care bărbatul (mai ales cel neiniţiat sexual) poate cădea, iar, pe de altă parte, în ***Kir Ianulea***, unde, cu cât masculinul este mai îmblânzit şi mai docil, cu atât feminitatea Acriviţei este mai agresivă şi mai virilizată din punct de vedere comportamental, încât îl pune pe fugă şi pe diavol.

De asemenea, în **Momente**, scriitorul se opreşte asupra tuturor ipostazelor feminine prezente în literatura epocii: de la tipul fecioarei angelice, ca în ***Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii***, sau fermecătoarele surioare Piscopesco din ***Five o'clock*** la cel al femeii măritate din ***Diplomaţie, Cadou, Mici economii, Tren de plăcere, 25 de minute...*** şi tipul mamei din ***Bubico, Dl. Goe, Vizită..., Bacalaureat, La Peleş***. Femeile schiţelor caragialiene sunt dinamice, stăpânesc oraşul, călătoresc mult, din obligaţie sau plăcere, aşadar, din acest punct de vedere, există o evidentă emancipare. Dar este vorba de o emancipare pe orizontală, dacă o putem numi astfel, care se petrece în spaţialitate, şi nu în verticalitatea intrinsecă a fiinţei.

Aceste eroine nu se întorc nici un moment către ele însele, cum o fac, nu o dată, personajele feminine slaviciene. Nu se raportează nici la bărbat ca instanţă dominatoare sau este o falsă raportare. Ca şi în opera lui Slavici, şi după cum vom vedea, ca şi în cea a lui

Duiliu Zamfirescu figura impunătoare a barbatului ca pater familias, intră într-un acut proces de erodare. Dacă în **Comedii**, eroii simt nevoia să se manifeste eroic, să protejeze femeia, să o ridice pe un piedestal (a se vedea Tipătescu, Trahanache, Jupân Dumitrache, Chiriac), în **Momente**, bărbatul, fie este o marionetă (Stasache, Guvidi, Mandache), fie nu există (***Bacalaureat, Dl. Goe, Vizită, Five o'clock***), sau, în cazul naratorului devenit personaj, apropierea de feminitate se face folosind clişeele romantice, care se dovedesc total inadecvate noului tip de feminitate.

Femininul este încă asociat sferei private, dar dependenţa faţă de bărbat este mult diminuată, ceea ce duce la o eliberare a femeii în sfera socială. Emanciparea eroinelor lui

Caragiale se opreşte aici, pentru că dorinţa recunoaştere individuală, de punere în valoare a eului feminin, nu există. Femeia **Momentelor** gravitează în jurul bărbatului (chiar dacă el este doar un nume) şi acesta este locul pe care nu intenţionează să-l părăsească, fiind scena ideală pe care ea se poate desfăşura în voie.

Bibliografie

- ARIÈS, Philippe şi DUBY, Georges – **Istoria vieţii private, vol. VII-VIII**, Ed. Meridiane, Buc., 1997.
- BARBU, Daniel (coord.) - **Firea românilor**, Ed. Minerva, Buc., 2000.
- BADINTER, Elisabeth - **L'un est l'autre**, Editions Odile Jacob
- CARAGIALE, I. L. – **Momente**, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Buc., 1994
- CARAGIALE, I. L – **Momente,** Ed. Eminescu, Buc., 1980
- CIUPALĂ, Alin – **Femeia în societatea românească a secolului al XIX- lea,** Ed. Meridiane, Buc., 2003.
- CORBIN, Alain - **Les filles de noces,** Ed. Flammarion, Paris, 1982.
- DARMON, Pierre - **Mythologie de la femme dans l'ancienne France**, Edition du Seuil, Paris, 1983.
- FANACHE, Vasile – **Caragiale**, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1984
- IBRĂILEANU, Garabet – **Studii literare**, Ed. Cartea Românească., Bucureşti, 1930.
- JANKÉLÉVICH, Vladimir – **Ironia**, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles - **A treia femeie,** Editura Univers, Bucureşti, 2000
- MAJURU, Adrian – **Bucureştii mahalalelor sau periferia ca mod de existenţă**, Ed. Compania, Bucureşti, 2003
- MANOLESCU, Florin – **Caragiale şi Caragiale**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
- PÂRVULESCU, Ioana – **Alfabetul doamnelor**. Ed. Carter, Buc., 1999.
- SIMMONET, Dominique – **Cea mai frumoasă istorie a iubirii**, Ed. Paralela'45, Buc., 2004.